

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE I (MEDIEVAL)



TESIS DOCTORAL

**La decoración vegetal en el Arte Español de la Alta Edad Media: su
simbolismo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ana María Quiñones Costa

DIRIGIDA POR

Fernando de Olaguer-Feliu Alonso

Madrid, 2002

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFIA
E HISTORIA

TESIS DOCTORAL

"La Decoración Vegetal en el Arte Español
de la Alta Edad Media: su simbolismo"

TOMO I

Por

Ana María Quiñones Costa

Director:
D. Fernando Olaguer-Feliú

Madrid, 1.992.

A mis padres.

He de expresar mi más sincero agradecimiento a la Dra. Dña. Isabel Mateo Gómez, Investigadora del Departamento de Historia del Arte "Diego Velazquez", del Centro de Estudios Históricos (C.S.I.C.) por su ayuda y colaboración en la realización de este estudio; agradecimiento extensivo a todo el personal de dicho Departamento.

Igualmente agradezco su colaboración al Dr. D. Daniel Sanchez Mata, Profesor Titular del Departamento de Botánica de la Facultad de Farmacia de la Universidad Complutense de Madrid, a D. Mariano Albillos, bibliotecario de la Biblioteca Nacional y, especialmente, al Dr. D. Juan Hernando, Profesor Titular del Departamento de Edafología de la Facultad de Farmacia de Madrid, por su apoyo y asesoramiento en temas científicos.

Mi agradecimiento al Dr. D. Fernando Olaguer-Feliú por su dirección e interés. Y, en definitiva, he de expresar mi cordial gratitud a todas aquellas personas, en especial a mi familia, que de forma directa o indirecta han contribuido con su apoyo moral a la finalización de esta Tesis Doctoral.

I N D I C E

Í N D I C E

	Página
INTRODUCCIÓN.....	5.
METODOLOGIA.....	9.
CAPÍTULO I.- El Símbolo: concepto,	
origen y evolución.	
A) Concepto.....	17.
B) Origen.....	19.
C) El Simbolismo en los orígenes del Cristianismo.....	24.
D) El Simbolismo Medieval.....	37.
E) El Simbolismo Vegetal.....	53.
 CAPÍTULO II.- Hojas.	
Las Hojas: origen y evolución de su simbolismo.....	63.
Acanto.....	68.
Helecho.....	101.
Hiedra.....	151.
Lirio.....	188.
Palma.....	196.
Trébol.....	331.
Vid (pámpano).....	355.

T O M O II.

CAPÍTULO III.- Flores.

Las Flores: origen y evolución	
de su simbolismo.....	463.
Aro.....	475.
Equiseto.....	492.
Lirio.....	507.
Roseta.....	546.

CAPÍTULO IV.- Frutos.

Los Frutos: origen y evolución	
de su simbolismo.....	616.
Manzana.....	620.
Piña.....	643.
Trigo.....	702.
Uvas.....	748.

CONCLUSIÓN.....	863.
-----------------	------

BIBLIOGRAFIA.....	870.
-------------------	------

I N T R O D U C C I Ó N

INTRODUCCIÓN

El Arte Alto Medieval, tan ligado al pensamiento simbólico, ha sido objeto de numerosos estudios iconográficos, vertiéndose ríos de tinta sobre el simbolismo de su iconografía figurativa, sin embargo el carácter simbólico encerrado en los vegetales ha sido preferentemente objeto de una especie de tabú, tanto en el Arte Románico como en el Prerrománico, precisamente cuando la Alta Edad Media sentía pasión por los símbolos.

El propósito de este estudio es dilucidar la existencia e importancia del simbolismo vegetal en el Arte Alto Medieval Español. Se ha escogido para ello los elementos juzgados más significativos sin pretender trazar un cuadro exhaustivo; sin embargo, bastan para poner de relieve, de una parte, el permanente dualismo en la iconografía vegetal de este período, pues junto a una flora excesivamente esquematizada, que se podría calificar de fantástica, aparece otra con un gran sentido naturalista; y de otra parte, para instaurar el valor simbólico de la flora medieval esculpida, que objeto de un olvido secular y fortuito ha terminado por quedar silenciado; silencio mal interpretado con frecuencia por gran número de investigadores, que lejos de atribuirlo a la

escasez de datos recabados o a erróneas interpretaciones, han preferido descartar toda posibilidad simbólica, condenando un tema tan importante como es el vegetal en el mundo medieval, a un papel secundario, exclusivamente decorativo, objeto sólo de estudio tipológico y estilístico.

No se pretende realizar una investigación tipológica de la flora esculpida durante el período Pre-románico y Románico Español, ni establecer la evolución estilística de unos determinados temas vegetales, sino sólo examinar el posible valor simbólico encerrado en la flora esculpida del Arte Alto Medieval Español, tan ligado a un pensamiento simbólico.

Lejos está la intención de negar el "juego estético" que la flora esculpida desempeñó durante siglos, pero sí, constatar que bajo su bella y decorativa apariencia, sin duda amable, sosegada y atrayente, encerró en el Arte Medieval hondos contenidos morales y filosóficos.

M E T O D O L O G I A

METODOLOGÍA

Para realizar el estudio sobre el carácter atribuible a la flora en el Arte Alto Medieval Español, se ha optado por elegir la decoración esculpida en capiteles, cimacios, frisos, canceles, estelas, etc.; piezas integradas en la arquitectura religiosa. La explicación de que sólo se considere aquí la decoración escultórica está en que la pintura no ofrecía material adecuado para proveer a esta investigación de argumentos de valor; de la pintura monumental se ha conservado muy poco, y la iluminación de manuscritos está tan estrechamente ligada al texto y, en la mayor parte de los casos, a convenciones iconográficas que apenas si puede deducirse nada de ellas.

Para no recargar el texto y no dificultar su lectura se ha relegado a las notas un amplio aparato científico que tiene por objeto fundamentar con algún detalle puntos de vista expuestos en el texto, y al mismo tiempo ofrecer, a quién quiera penetrar más profundamente en la materia, documentos y posibilidades de orientación, pues queda todavía bastante espacio para futuros estudios.

La magnitud del tema y el tema en sí, que nos ocupa, sugiere la división del estudio en cuatro grandes apartados o capítulos; en el primero se analiza el concepto de "símbolo" y sus orígenes y evolución, mientras que los tres restantes tratan de la flora, en tres de sus aspectos: hojas, flores y frutos. Esto obedece sólo a una exigencia formal, y por consiguiente se seguirán el mismo método analítico.

Cada uno de los capítulos dedicados a la flora se inicia con una breve introducción en la que se intentará evidenciar de una forma amplia y generalizada las connotaciones simbólicas de carácter universal que encierra su epígrafe, para después centrarme en determinadas especies botánicas, ya que dada la riqueza tipológica plasmada, sobre todo en el Arte Románico, se impone la necesidad de seleccionar determinadas plantas en base a criterios numéricos, religiosos y estilísticos; cada especie o planta será objeto de estudio, atendiendo a un amplio abanico de aspectos: botánico, etimológico, terapéutico, simbólico, etc. Siendo de ésta forma fieles a la interpretación del análisis iconográfico que da Panofsky¹, para el que dicho análisis presupone mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos

¹ PANOFSKY, E.- "Estudios sobre iconología", Madrid, 1.979.

a través de la experiencia práctica; presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos.

En primer lugar se ha considerado conveniente un acercamiento a la Botánica, aunque pueda incrementar la aridez del capítulo, porque no se trata con elementos inertes, objeto siempre de la fantasía del artista, sino con reproducciones de seres vivos, plasmados con mayor o menor naturalismo, con mayor o menor grado de abstracción, y por lo tanto para abordar con seriedad y rigor el tema es necesario adquirir ciertos conocimientos de Botánica, Fisiología Vegetal, e incluso de Farmacognosia y Galénica; ciencias, que sin tales denominaciones, se gestaron en los albores de la Humanidad y que las grandes civilizaciones perfeccionaron paulatinamente, tendiendo a su sistematización. Este conocimiento botánico permitió desde la Antigüedad que ciertas plantas, bien por su lugar de crianza, bien por sus propiedades nutritivas, curativas o de otra índole fueran asociadas a determinadas divinidades.

Es también conveniente detenerse brevemente en su etimología porque puede aportar datos de gran importancia sobre su origen, latino o griego, e incluso sobre la civilización que pudo descubrirla o heredarla; por otra parte desglosando su vocablo se puede, a veces, conocer un sinfín de pequeños detalles, desde la forma de

algún elemento representativo de la planta, que pudiera ser la configuración de sus hojas o la de sus raíces, hasta hacer referencia a alguna cualidad curativa, e incluso relacionarla con una determinada deidad.

También se ha pretendido conocer la utilización que el hombre ha hecho de cada planta, en función de sus propiedades terapéuticas que fueron conocidas por el hombre desde tiempos remotos y empleadas en su propio beneficio durante milenios. Para ello nos hemos basado en la Materia Médica de Dioscórides, por dos motivos fundamentales: primero, porque aunque fue escrita en la primera centuria de nuestra Era, compiló el conocimiento de toda la Antigüedad; y segundo, por su rigor científico, que la convirtieron en una de las obras más leídas durante el Medievo, fuente de inspiración para numerosos padres de la Iglesia.

Por último, se atenderá a su origen, a su aparición en el Mundo del Arte, lo que conlleva una localización espacial y temporal, es decir, desentrañar el cuando y el donde; el período cronológico y la civilización que les dio vida plástica. Para proseguir la búsqueda de la causa que lo generó, es decir del por qué, y estudiar su valor significativo. Por ello hemos intentado abordar el estudio de las ideas religiosas, de los mitos y dramas litúrgicos gestados en las grandes civilizacio-

nes, imprescindible para entender el arte de aquellas sociedades donde la religión ocupó un lugar fundamental. Pues entendemos, junto con el Dr. Olaguer-Feliú², que sólo sobre el substrato de las investigaciones científicas del pasado puede elaborarse la investigación del presente. Idea también compartida por Olivier Beigbeder³, para quién la comprensión de los aspectos simbólicos de los vegetales románicos sólo es posible cuando están resueltos todos los precedentes y todos los enigmas anteriores.

Los datos recogidos, analizados, y prudentemente interpretados, permitirán inferir el carácter simbólico pagano y cristiano, allá donde lo hubiera, de tantas hojas, flores y frutos que con frecuencia embellecen el Arte Medieval, pues ¿de qué sirve a nadie que le ofrezcan, como sucede con frecuencia, interpretaciones de las obras de arte medievales que carecen de fundamentos objetivos, y que parece nacer sólo de lucubraciones y especulaciones de escritores y eruditos.

Puede suceder que las consideraciones que aquí se viertan sean calificadas de fragmentarias y unilatera-

² OLAGUER-FELIÚ, F.- "El Arte Medieval hasta el año 1.000". Madrid, 1.989 (pág. 30).

³ BEIGBEDER, O.- "Léxico de los Símbolos". Madrid 1.989. (pág. 22).

les; en efecto, son fragmentarías porque se ha hecho una selección limitada de un material muy amplio, y arbitrarias porque esta selección se ha hecho de acuerdo con el fin buscado. Sin embargo con ello se ha pretendido dar un mayor carácter docente a la investigación realizada.

C A P Í T U L O I

EL SIMBOLO: CONCEPTO, ORIGEN Y EVOLUCION

EL SÍMBOLO: CONCEPTO, ORIGEN Y EVOLUCIÓN.

A) Concepto de Símbolo.

El contenido del tema a tratar hace conveniente iniciar este estudio analizando el concepto de "símbolo".

¿Qué es un símbolo? "una imagen, figura o divisa con que materialmente se representa un concepto moral o intelectual, por alguna semejanza o correspondencia que el entendimiento percibe entre este concepto y aquella"⁴; "un signo o imagen en que las realidades y determinaciones metafísicas no se reconocen en abstracto, sino que se hacen expresión perceptible de una realidad"⁵; "un signo convencional, tomado de la naturaleza, que conduce a la noción de verdades reveladas al hombre"⁶.

¿Podemos, a la luz de estas definiciones, identificar términos como: signo e imagen, con el de

⁴ REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA - "Diccionario de la Lengua Española". Tomos I y II. Ed. XX. Madrid, 1.984.

⁵ PÉREZ RIOJA, J.A. - "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid, 1.971. (pág. 10).

⁶ PINEDO, R. - "El Simbolismo en la Escultura Medieval Española". Madrid, 1.930. (pág. 9).

símbolo? No. Existen connotaciones semánticas que establecen sutiles diferencias; la imagen es sólo un instrumento que sirve al conocimiento; el signo, si bien representa o sustituye a otro objeto o concepto, tiene un significado menos profundo por cuanto que no se identifica plenamente con el concepto que encierra. Por el contrario, en el símbolo existe dicha identificación; posee un significado mucho más profundo, a veces dotado de un carácter de revelación divina dirigida al ser humano⁷. Esto le aporta un matiz misterioso que atrae doblemente al hombre, le subyuga, le obliga a fijar su atención para llegar a la esencia de su conocimiento.

Esta gradación es constatada por Mirabella Roberti⁸ al establecer una división con dos categorías: en un nivel inferior, los elementos u objetos de mayor antigüedad que son los más simples, los más elementales en sus representaciones, por lo tanto inmediatamente perceptibles; en un nivel superior, los elementos con valor simbólico, complicados y complejos que entrañan, a veces, dificultades de representación e interpretación.

⁷ PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 9).

⁸ MIRABELLA ROBERTI, M.- "Le Symbologie Paleochrétienne prélude a la symbologie médiévale". Le Cahiers de Saint Michel de Cuxá. Juillet. 1.981.

B) Origen del Símbolo.

El hombre desde su origen desarrolló la inteligencia práctica⁹, pero fue el desarrollo de la inteligencia lógico-abstracta la que le permitió reafirmarse en su medio, la que le dotó de la capacidad para ver en el cosmos, en las creencias y en las relaciones del hombre con la Naturaleza, un contenido espiritual. Las manifestaciones artísticas del hombre de Cro-magnon así lo confirman; su arte rupestre y mobiliario fueron instrumentos que sirvieron al conocimiento, símbolos de su concepción y percepción de la Naturaleza y de su "magia". El hombre paleolítico se alimentaba de la carne de los animales que cazaba, y era creencia común que dibujando lo que deseaba que ocurriera podía modificar el curso de los acontecimientos; así, al pintar un bisonte con una flecha clavada en el corazón atraía al bisonte por medio de la magia. Pero en estas pinturas rupestres, al margen de toda consideración mágica, se pone de relieve la facultad de observación del hombre primitivo y su capacidad para

⁹ THORNDIKE, Edouard Lee (1.874-1.949). Fue uno de los más destacados psicólogos de su tiempo. Distingue diversas manifestaciones en la inteligencia que dan lugar a tres tipos: inteligencia práctica, lógico-abstracta o conceptual y social.

La inteligencia práctica es algo intermedio entre el aprendizaje y la inteligencia lógico-abstracta; después de ensayar las respuestas instintivas y el tanteo por ensayo-error, el animal modifica la conducta de golpe, adaptándola a su nuevo medio pero sin poseer aún el concepto de abstracción y permaneciendo inmerso en su presente perceptivo. Esta inteligencia está fundamentalmente encaminada a la manipulación de objetos y a la fabricación de utensilios. Esta inteligencia práctica fue la que permitió el progreso técnico de la Humanidad.

reproducir con exactitud lo que había visto.

El progresivo desarrollo de la Humanidad se materializó en la Revolución Neolítica. Durante éste período no se eliminó la utilización de signos e imágenes, muy al contrario se incrementó su presencia aunque sufriendo alteraciones: se hicieron menos naturalistas, tendentes a una mayor abstracción del concepto, pero igualmente fáciles de identificar.

El rasgo más importante del Neolítico fue indiscutiblemente la domesticación de las plantas, que provocó nuevas creencias y una inversión de valores en el universo espiritual de aquel hombre. La primera, y seguramente la más importante consecuencia del descubrimiento de la agricultura fue la sustitución del mundo animal por el Reino Vegetal en las relaciones de carácter religioso, y dado el decisivo papel desempeñado por las mujeres en la domesticación de las plantas, la mujer y la sacralidad femenina pasan a primer plano. La fecundidad de la mujer y la fertilidad de la tierra se solidarizan, y el suelo fértil se asimila a la mujer¹⁰. La tierra, fuente inagotable de la nueva vida, se personificó en una diosa, encarnación de las fuerzas reproductivas, expresión de la fertilidad en todas sus formas. Así, por ejemplo, la

¹⁰ ELIADE, M.- "Historia de las Creencias y de las Ideas Religiosas". Tomo I. Madrid, 1.974. (pág. 56).

comunidades agrícolas del Tigris y del Éufrates mantenían la creencia de que la divinidad se manifestaba en el Reino Vegetal; ella era quién renovaba la vegetación, favorecía las cosechas y la cría de los animales; la fertilidad en todas sus formas se personificó en la diosa, representada con frecuencia mediante símbolos alusivos a la fertilidad, como una espiga de trigo o una palmera datilera.

El avance de las culturas neolíticas desencadenará la aparición de nuevas exigencias, entre ellas la escritura, pictográfica en sus comienzos (allá por el milenio IV a. J.C.) utilizando la imagen como instrumento de conocimiento y de comunicación, que tenderá poco a poco hacia una mayor abstracción. De cualquier forma el símbolo había sido durante la Prehistoria, y continuará siendo a lo largo del período histórico un verdadero idioma universal poseedor de un carácter mucho más expresivo que el que tiene la palabra.

Las grandes civilizaciones milenarias utilizaron con profusión el lenguaje simbólico, no porque carecieran de capacidad para reproducir, de forma naturalista, su concepción del mundo y sus conocimientos, producto de sus dotes de observación de la naturaleza, sino porque determinados conceptos se adaptaban mejor a una representación simbólica que realista. Para apoyar esta idea

baste citar como ejemplo los bajorrelieves asirios, muestra palpable de sus dotes realistas: el de la leona herida, de temática naturalista; el del parque real de Nínive que demuestra en sus parras y flores la soberbia capacidad de este pueblo para captar detalles botánicos. Sin embargo destaca uno, que por lo extraordinario e insólito lo describiré: se trata de un bajorrelieve esculpido en piedra caliza que presenta una palmera y, a cada lado de ésta, un ser divino con cuerpo de hombre y cabeza de águila. Se trata de figuras simbólicas. Las palmera aparece representada de una forma muy estereotipada, con el tronco y las ramas siguiendo un patrón muy rígido. Resulta evidente que las tres figuras son simbólicas; es decir, que el simbolismo de este relieve no se debía a una técnica inadecuada ni a una escasa capacidad de observación del pueblo asirio.

El relieve es estereotipado porque representa un acto ritual cuyo significado puede deducirse fácilmente si se examina con detenimiento: la palmera está situada entre dos figuras, cada una de las cuales mantiene una mano extendida en ademán de ofrecerle un presente¹¹; presente, que recuerda a los frutos de las coníferas, es decir, a las piñas. Es evidente, por tanto, que nos en-

¹¹ Varios autores ven en estos presentes las inflorescencias masculinas de la palmera. Entre ellos COLIN, Ronan.- "Descubrimientos Perdidos". Barcelona, 1.975. (págs. 68 y 69).

contramos ante un símbolo de fertilidad.

La existencia secular del simbolismo es un hecho admitido por todos¹², pero hay que constatar que todo símbolo, por el hecho mismo de su abstracción y su carga milenaria, será receptivo al saber de una época que tenderá a modificar y, a veces, a desfigurar la realidad de su significante.

Las civilizaciones y las creencias religiosas poseen unos símbolos capaces de abstraer los conceptos que predicán, que lejos de decaer o desaparecer con sus creadores persisten, muchos de ellos, al ser adoptados por otras venideras. Así, emblemas de divinidades sumerias o egipcias seguirán siendo muchos siglos después símbolos de dioses griegos y romanos.

En definitiva, la Humanidad desde los tiempos más remotos, a través de su multiplicidad cultural, ha sentido y aún siente la necesidad y el placer de utilizar símbolos para manifestar sus ideas, sus conceptos religiosos y, en definitiva, para explicar el mundo.

¹²

PINEDA, R.- Ob. cit. (pág. 9).

PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 9).

GUERRA, M.- "Simbología Románica", Madrid, 1.978. (pág. 97).

C) El Símbolo en los orígenes del Cristianismo.

Es imposible analizar y comprender el origen del símbolo cristiano aislándolo de su fuente de origen: el Cristianismo, y del contexto histórico en que surge. Por ello se ha creído conveniente y necesario dar una, aunque breve, visión de conjunto del marco histórico en que se desarrolla.

El Estado Romano guiado por su política expansionista consigue incorporar Palestina, allá por el siglo primero antes de nuestras Era. La comunidad judía que profesaba un monoteísmo intransigente vio como en su suelo eran edificadas ciudades paganas e introducidos numerosos dioses, lo que incrementó el sentimiento de derrota y humillación, pero lejos de transigir ante las exigencias de Roma, el pueblo hebreo se negó a renunciar a su exclusividad religiosa y nacional; conducta que derivó inevitablemente en constantes enfrentamientos con las autoridades romanas. La lucha palestina tuvo importantes repercusiones en otros lugares, ya que la mayor parte de los judíos (en el siglo I) no pertenecían a Palestina, sino a la diáspora; sus colonias se podían hallar en todos los puertos de mar importantes y centros comerciales prósperos del Imperio, e incluso fuera de sus fronteras, en India, Ceilán, Etiopía, etc.

En este marco de opresión política y religiosa, pero también de ardiente esperanza de liberación con el advenimiento de un mensajero divino, que alcanzó su punto álgido durante la primera centuria de nuestra Era, hemos de centrar la figura de Jesús y de sus seguidores: los nazarenos.

Jesús y sus palabras se apartaban demasiado de la figura del gran libertador nacional que el pueblo judío se había forjado, de ahí su gran intransigencia para aceptarle, junto con su doctrina. No obstante, la nueva religión se difundió rápidamente dentro y fuera del Imperio; durante la vida de los apóstoles esta expansión llegó hasta España y posiblemente hasta India y China¹³.

Varias pudieron ser las causas que contribuyeron a su rápida expansión:

- 1ª) La existencia de comunidades judías repartidas por todo el Imperio, e incluso fuera de él.
- 2ª) La adopción de la lengua griega y de su pensamiento para la difusión de la nueva fe durante los primeros siglos del Cristianismo.

La lengua griega permitía, mejor que cualquier otra lengua, expresar los conceptos filosófico-religiosos con mayor rigor y sutileza;

¹³

BAMM, P.- "El Reino de La Fe" Madrid, Barcelona. 1.960. (pagos. 190 y 191).

por otra parte, la experiencia y tradición cultural y filosófica del mundo helénico proporcionaron a la Iglesia teólogos: hombres capaces de analizar y examinar con visión crítica los textos de las Sagradas Escrituras, siendo los responsables de interpretar y formular sus principales doctrinas.

- 3ª) El propio Imperio Romano con sus instituciones políticas y legales, y sus vías de comunicación.

Los primeros seguidores de Jesús y su doctrina carecían de organización y admitían en su seno a todo aquel, gentil o judío, que declarara profesar la fe en Cristo. Las comunidades cristianas que fueron naciendo se componían principalmente de proletariado urbano. Eran autónomas y estaban regidas por miembros elegidos democráticamente, que en el siglo III recibían el nombre de "episcopus" (obispo) y reunían los poderes administrativos y sacerdotales de cada iglesia local.

La Iglesia, en este período de formación, carecía de estabilidad y dogmatismo, lo que obligó a los obispos, conscientes del peligro que esto entrañaba, a velar por la conservación no sólo de los textos bíblicos,

sino también a extraer las correctas interpretaciones¹⁴. Los obispos tenían la disciplina del arcano, y sometidos a ésta se encontraban los símbolos, lo que explica por qué el código del simbolismo, llamado "La Clave", no era conocido por los fieles, para los que había una especie de manual que fue enseñado discretamente a los neófitos.

Durante los primeros siglos del Cristianismo se impuso un principio: ausencia de jerarquización y de una autoridad central. Las distintas iglesias locales tenían conciencia de ser parte de una sola comunidad -de ahí la costumbre de los obispos de una misma región de reunirse en concilios para tratar asuntos de importancia-, pero algunas de éstas comunidades (Roma, Alejandría y Antioquía), fundadas por los apóstoles, se habían convertido en importantes centros y gozaban de mayor prestigio. Por ello, aunque desde el punto de vista teórico, todos los obispos y comunidades gozaran de igualdad, desde el punto de vista jurídico, las comunidades de las ciudades más importantes eran consideradas como cabeza de las localizadas en sus proximidades, y por encima de todas, Roma.

Por otra parte, cuando el número de miembros de una iglesia aumentó fue necesario crear instrumentos auxiliares del obispo, surgiendo así los presbíteros y diáconos.

¹⁴ Esta interpretación se desprende del estudio realizado por el padre Pinedo (Ob. cit.), sobre la Clave de Melitón, del siglo II.

La difusión del Cristianismo fue un hecho irreversible e implacable dentro del Imperio Romano, inmerso en una desintegración espiritual que lo propiciaba. Dentro de este marco, el siglo IV será relevante por producirse una serie de acontecimientos de suma importancia para la estructura de la Iglesia. En primer lugar, con los Edictos de Milán y Tesalónica, el Cristianismo dejará de ser una religión perseguida, para convertirse en la religión oficial del Imperio, con todos los cambios que ello implicaba: conversiones masivas, jerarquización, pugna entre el poder imperial y religioso, creación de concilios generales para fijar dogmas de fe, exteriorización de la fe a través de las diferentes manifestaciones artísticas. En segundo lugar, la división del Imperio Romano a la muerte del emperador Teodosio (395) pone de manifiesto la precaria situación socio-económica del Imperio Romano de Occidente y el desprestigio de sus emperadores, frente al prestigio y superioridad indiscutible del Obispo de Roma, que se incrementará durante el siglo V; y también el relevante papel que ejercerá el Imperio Romano de Oriente (Imperio Bizantino) tanto a nivel político, como socio-económico y religioso en todo el Próximo Oriente.

Los movimientos migratorios de los "Pueblos bárbaros" y su ubicación dentro del Imperio Romano de

Occidente durante el siglo V, provocando su definitiva desaparición en el año 576, también afectarán en gran medida a la Iglesia Cristiana de Occidente, ya que el Cristianismo desaparecerá casi por completo de muchas zonas del Imperio: Galia, Bretaña, Germania. Se impuso la necesidad de "reconquistar" Europa para el Cristianismo; dos serán los artífices de tan ingente labor: el Monacato de Occidente y San Gregorio Magno, capaz de reconocer la importancia que habrían de tener para el futuro del Cristianismo estos nuevos Reinos Bárbaros. "Él mismo definía el papel de la imagen cristiana de una manera que será determinante para los países de lengua latina durante toda la Edad Media: *"la imagen es la escritura de los iletrados"*¹⁵. Dicho de otra forma, para Gregorio Magno la imagen es un medio de conocimiento, especialmente del conocimiento de la fe, y, por tanto, una forma de enseñar la religión y sus misterios. La Cristiandad Occidental permanecerá fiel a esta idea básica durante la Edad Media, confirmando así, el papel pedagógico de la imagen cristiana.

El Cristianismo como cualquier creencia religiosa no dudará en utilizar imágenes para llegar al pueblo, para hacer comprender a las masas populares sus

¹⁵ GRABAR, A.- "Las Vías de la creación en la iconografía cristiana". Madrid, 1.985. (pág. 167).

conceptos y sus preceptos.

Las enseñanzas de Cristo a través de parábolas confirman esto; Él dice a sus apóstoles explicándoles la parábola del sembrador: *"a vosotros os es dado conocer el misterio del Reino de Dios, a los demás, solamente en parábolas"*¹⁶. Para el padre Pinedo, las parábolas constituyen las reglas fundamentales del simbolismo cristiano; cada idea estará representada por un símbolo sacado del Evangelio¹⁷.

Por otra parte, el bajo nivel cultural de la mayoría de sus prosélitos, unido al interés didáctico que guiaba a los predicadores de la nueva fe motivó la utilización sistemática de alegorías en sus sermones y de imágenes para ilustrar o simbolizar el pensamiento de sus doctores, que con el fortalecimiento y reconocimiento del Cristianismo como religión oficial del Imperio fueron utilizadas, cada vez en mayor número, como expresión de dicha religión y de sus manifestaciones artísticas.

No podemos olvidar la inherente necesidad de todo hombre, de expresar sus conceptos religiosos a través de imágenes o símbolos, convirtiéndose éstos en un medio para enseñar, recordando y explicando las verdades

¹⁶ Evangelio de San Lucas, VIII, 10.

¹⁷ PINEDO, R.- Ob. cit. (pág. 10). Argumenta también la relevancia de la figura de Cristo, iniciador de esta práctica, para indicar el elevado número de Doctores de la Iglesia que continúan sus enseñanzas.

cristianas. Esta necesidad del cristiano se mantuvo inmersa en un medio hostil durante los primeros siglos del Cristianismo. La política religiosa del Imperio Romano no era propicia para la libre expresión de las ideas y conceptos cristianos, lo que condujo al empleo de imágenes y al nacimiento de un simbolismo cristiano durante los trescientos primeros años de nuestra Era.

Las imágenes servían para simbolizar el pensamiento de los doctores cristianos, y fueron adquiriendo un fin pedagógico¹⁸.

La importancia de lo símbolos se incrementó después de consolidar la Iglesia su supremacía religiosa en el Imperio Romano. Dos parecen ser las causas:

1ª) El declive cultural y artístico del Imperio de Occidente.

2ª) La incorporación de los pueblos "bárbaros" al ámbito cristiano, cuya evangelización era necesaria. Su escaso nivel cultural propiciaba la utilización de las imágenes para enseñar las verdades de la Religión.

¹⁸ GRABAR y PINEDO coinciden en esta afirmación.

La imagen se impondrá como medio de conocimiento. Se considerará un lenguaje abierto. "El simbolismo, por tanto, forma parte de la esencia misma del cristianismo, llegando a ser el catecismo del pueblo"¹⁹.

Desde los primeros siglos del Cristianismo los símbolos empleados fueron codificándose hasta confeccionar códigos simbólicos, a través de los cuales la Iglesia, es decir, los obispos velaban por su correcta utilización. La clave de San Melitón, obispo de Sardes en el siglo II, sería una muestra de la existencia de dichos códigos de símbolos que estaban reservados a los obispos y eran desconocidos por los fieles, para los que había manuales y nomenclaturas que fueron enseñadas discretamente a los neófitos.

Los símbolos fueron utilizados en todo el ámbito cristiano, pero hay que constatar que las marcadas diferencias existente entre las tradiciones artísticas de Oriente y Occidente influyeron en la iconografía cristiana. Así, mientras "en Oriente, tierra de símbolos y abstracciones, la realidad material de cosas santas representadas por imágenes ofendía hasta a las gentes sencillas"²⁰, y el empleo de una decoración emblemática y car-

¹⁹ PINEDO, R.- Ob. cit. (págs. 10 y 11)

²⁰ PIJOAN, J.- "Arte Cristiano Primitivo. Arte Bizantino". SUMMA ARTIS, Tomo VII. Madrid. 1.974. (pág. 408).

gada de connotaciones religiosas era un hecho cotidiano; en Occidente, en cambio, existía una tradición mayor de los temas figurativos e imperaba esta temática, tendencia que fue asumida por el arte cristiano occidental llegando, en ocasiones, a motivar la voz de alarma de las autoridades eclesiásticas, como lo prueba la legislación del Concilio de Elvira²¹ (303-314) que prohibía en uno de sus preceptos la representación de imágenes en las iglesias, con la intención de evitar la adoración de estas, en definitiva, la idolatría, que era sin duda el pecado más grave que podía cometer un cristiano en aquella época.

La existencia e importancia del símbolo en la religión cristiana es un hecho incuestionable, pero ¿cuales fueron las causas que aceleraron la redacción de los cánones de símbolos, y cuales propiciaron la multiplicación de los símbolos?. La respuesta parece inferirse de la obra del padre Pinedo, gran investigador en esta materia, para el que las causas se pueden tratar bajo dos enunciados:

²¹ La legislación conciliar en Hispania se inicia a comienzos del siglo IV, con el Sínodo de Ilíberis (Elvira). En este época la cristiandad hispánica acaba de salir de la cruel persecución de Diocleciano. El cristianismo aparece bastante arraigado en la península Ibérica, especialmente en la provincia Bética y en la cuenca mediterránea.

El Sínodo de Ilíberis tiene un carácter eminentemente disciplinar. Trata de prescribir unas normas de conducta, tanto para los pastores y miembros del clero, como para el resto del pueblo fiel. Las disposiciones que se promulgan son abundantes y rigurosas, en especial, las que se refieren a evitar los peligros de la idolatría y del judaísmo. Para un estudio más profundo remitimos a la obra de ORLANDIS, J. y RAMOS-LISSÓN, D.- "Historia de los Concilios de la España Romana y Visigoda". Pamplona, 1.986.

- a) El Simbolismo de la Idolatría.
- b) El Simbolismo de la Gnosis.

Los cristianos recién convertidos poseían por su educación un conjunto de figuras simbólicas y de signos paganos que debían abandonar. Sin embargo esto no se logró, ni siquiera en los primeros momentos del Cristianismo, pues dada la clandestinidad en que se movían estas comunidades cristianas, se vieron obligadas a adoptar símbolos, signos o alegorías de otras religiones de las que era factible extraer una doble lectura: pagana para unos, cristiana para otros; símbolos que fueron incorporados al repertorio decorativo del Arte Paleocristiano. Con el triunfo del Cristianismo como religión oficial del Imperio Romano las conversiones se multiplicaron y la dificultad para erradicar las imágenes simbólicas se agudizaría; así, lejos de concebirse la sustitución de aquella iconografía simbólica adoptada del paganismo, y profundamente arraigada ya en la comunidad cristiana, será enriquecida, sin que su empleo implicara el reconocimiento de las religiones abolidas, sino la confirmación de la superioridad y veracidad del Cristianismo.

El gnosticismo, doctrina filosófica y religiosa de los primeros siglos de la Iglesia, era una mezcla de cristianismo con creencias judías y orientales que pre-

tendía poseer un conocimiento intuitivo y misterioso de las cosas divinas. Esta doctrina herética tuvo gran importancia durante el período de formación del Cristianismo, sin duda a causa de la carencia de fórmulas estables y rigurosas. Se hacía, pues, imprescindible dogmatizar la religión católica, causa de la convocatoria de numerosos Concilios Generales; sin este dogmatismo, válido para toda la Cristiandad, era fácil tergiversar los conceptos religiosos y alterar los símbolos, y de ahí la necesidad y obligación de los obispos de las distintas iglesias locales de someter a disciplina y control los códigos simbólicos, y la aparición de los manuales de estos formularios especialmente dirigidos contra las herejías de los primeros siglos, y elaborados con un fin apologético y catequístico.

¿En que fuentes bebieron dichos códigos simbólicos?. En primer lugar, en los textos bíblicos (evangelios, salmos, interpretaciones y aclaraciones de los Padres de la Iglesia); en segundo lugar, en los libros de carácter científico de la Antigüedad²², que poseían ilustraciones científicas y que con la desaparición del Imperio Romano de Occidente, serán conservados y copiados

²² Merecen especial mención la "Materia Médica" de Pedacio Dioscórides y la Historia Natural de Plinio. Obra, esta última de menor importancia para el estudio que la de su coetáneo griego, pero que sirvió también de fundamento a múltiples tratados que aparecieron a partir del siglo IV bajo el título de "Medicina Plinii", y que en realidad de quién menos derivan es de Plinio, pues están basadas principalmente en Dioscórides y Galeno.

en las bibliotecas de los grandes monasterios durante la Edad Media. Y en último lugar, indicaremos las figuras y signos procedentes del simbolismo precristiano: unos, del mundo romano y griego con su complejidad y multiplicidad religiosa; otros, del mundo hebreo; y un tercer grupo de modelos iconográficos procedente de diferentes religiones orientales, profundamente arraigados en la conciencia colectiva de los pueblos de Próximo Oriente. Pero de cualquier forma, todos provenientes de antiguas culturas o religiones que fueron adoptados por la nueva ideología²³.

²³ MIRABELLA ROBERTI, M.- Ob. cit. Se centra exclusivamente en las imágenes y en el simbolismo precristiano.

D) El Simbolismo Medieval.

Un nuevo período histórico se abre tras la caída del Imperio Romano de Occidente; período oscuro y simple para unos, complejo y atrayente para otros: el Medievo.

No se pretende analizar las causas que propiciaron dicho acontecimiento, pero sí parece necesario hacer referencia a las consecuencias que tuvo, porque serán numerosas e importantísimas para todo el Occidente Europeo. En lo político, la desmembración del Imperio y la creación de nuevos estados; en lo socio-económico, la consolidación de una economía doméstica y la ruralización de la sociedad; en lo cultural, la desaparición de la unidad lingüística con el nacimiento de las distintas lenguas romances y la inferioridad cultural de los diferentes pueblos "bárbaros"; y en lo religioso, la desaparición del Cristianismo como única y oficial religión.

Las transformaciones que experimenta Europa Occidental en el marco cultural y religioso serán, pues, de suma importancia para la Iglesia de Roma que, consciente de dicha situación, iniciará una labor misionera entre estos pueblos bárbaros, llegando a instituirse en baluarte de la verdad, de la cultura y de la unidad espiritual, siendo su autoridad admitida y respetada durante siglos.

¿Qué armas utilizó?. Fueron varias, pero aquí sólo nos referimos a una: EL SÍMBOLO.

La Religión Cristiana poseedora ya de un amplio bagaje simbólico concederá un papel relevante a la imagen, que se perpetuará durante toda la Edad Media. Convirtiéndose desde las primeras centurias alto medievales en un medio de comunicación, en una forma de enseñanza de esta religión y de sus misterios, "será el catecismo del pueblo"²⁴, adquiriendo un papel eminentemente pedagógico.

El simbolismo cristiano con su carácter de universalidad lingüística y espiritual se convierte, dentro del mundo occidental, en una forma de llegar al alma de todo cristiano: campesino o noble; sajón o visigodo; en un lenguaje abierto a todo tipo de cambios que afectará a veces a su significante²⁵, a veces a su significado, pero siempre producto y reflejo de una realidad cultural y religiosa.

Las Sagradas Escrituras, pilar del Cristianismo, son ricas en alegorías, objeto de análisis y estudio para los Santos Padres que fueron desentrañando su signi-

²⁴ PINEDO, R.- Ob. cit. (pág. 10).

²⁵ El significante por el hecho de ser producto de una abstracción está expuesto a una deformación, procedente a veces del propio individuo, o reflejo de las realidades de su época. "Esta eficacia deformadora del símbolo explica la predilección del Arte Románico, arte eminentemente simbólico. De ahí la inclinación por los símbolos no figurados; geométricos o no, sin relación perceptible a simple vista con las cosas, ni con los seres de la tierra" GUERRA, M.- Ob. cit. (pág. 97).

ficado, convirtiéndose paulatinamente en símbolos que adquirieron forma plástica²⁶. Estos símbolos, que como ya se ha dicho, fueron recopilados en las denominadas "Claves" conservadas y supervisadas por autoridades eclesiásticas, se convirtieron en cánones que la Iglesia utilizó para plasmar sus dogmas, y al mismo tiempo conservar su pureza doctrinal, pero siempre abiertos a futuros estudios teológicos.

Sagradas Escrituras, Salmos, Claves, parecen haber ejercido durante la Edad Media una importancia relevante como fuente de decoración. El padre Pinedo a través de sus investigaciones nos ilumina en este campo: "casi toda la decoración medieval tiene sus orígenes en las Sagradas Escrituras y sobre todo en el Libro de los Salmos"; y concede un lugar de honor a la Clave de Melitón: "las fórmulas melitonianas tomaron forma plástica en España desde primera hora; las encontramos en las iglesias prerrománicas: San Pedro de la Nave, Santa María del Naranco, San Miguel de la Escalada, donde podemos ver ciervos rodeados de *Foeniculum triplex*, simbolizando al hombre justo, que se apoya en la Santísima Trinidad; palomas bebiendo de la copa, que simboliza la fuente de

²⁶ PINEDO, R.- Ob. cit. (págs. 34 y 35). Centra su afirmación en el Mundo Medieval, concediendo un papel relevante a San Isidoro de Sevilla, Rábano Mauro, Clave de Melitón y a los tratados de Historia Natural, Bestiarios, tratados de Cosmografía, etc., que permitieron la labor investigadora.

la vida; las hojas de acanto, las piñas y otros muchos símbolos"²⁷. André Grabar escribe al respecto: "es necesario creer que los artistas que trabajaban en la decoración de las tumbas cristianas estaban dirigidos más estrechamente de lo que cabría suponer, si nos fiamos de los textos de que disponemos, y que de comunidad en comunidad se transmitían modelos iconográficos o descripciones de imágenes oralmente o por escrito, de la misma forma que se hacía para otras directrices, muy interesante para el mantenimiento de la unidad y de la fe de la Iglesia"²⁸.

Junto a esta fuente inagotable de material simbólico, hay otra no menos importante, y trascendente para la Iglesia de Occidente y para sus manifestaciones plásticas: nos referimos a las ilustraciones de los libros científicos.

Es por todos conocida la importancia que tuvo la Ciencia en la Edad Antigua (mundo greco-romano); importancia que se materializó en numerosas obras de carácter científico, dotadas para mayor rigor de ilustraciones.

²⁷ PINEDO, R.- Ob. cit. (pág. 12).

Junto a lo expuesto, también indica la influencia que ejercerán estas fórmulas melitonianas en los Beatos. Afirmación compartida por Mâle, para quién el origen de la iconografía se encuentra en estos Beatos Españoles.

²⁸ GRABAR, A.- "El Primer Arte Cristiano" (200 - 395). Universo de las Formas. Madrid, 1.967. (pág. 27).

La caída y desaparición del Imperio Romano de Occidente puso en peligro la conservación de la cultura clásica, pero, a su vez, permitió a la Iglesia de Roma erigirse en su receptora y salvadora. De esta forma las obras clásicas fueron conservadas, estudiadas y copiadas en los grandes centros monásticos, impregnándose de la filosofía cristiana y del nuevo concepto de la Ciencia Medieval²⁹. Así, las nuevas ediciones de los Beatos, los tratados de Historia Natural, etc.³⁰ irán "enriqueciéndose" con notas alegóricas de carácter moralizante³¹,

²⁹ Sería erróneo afirmar que en el Medievo existió un total desinterés por la Ciencia y un rechazo a la Naturaleza y su conocimiento, sin embargo dichos estudios tenían como único y último propósito el conocimiento humano. Para la sociedad teocrática medieval todo estudio ha de ser entendido como forma de llegar a conocer a su Creador.

En este sentido, Nilda GUBLIELMI en su introducción de "El Fisiólogo. Bestiario Medieval". Buenos Aires. 1.971 (págs. 8 y 9) afirma, apoyándose en el estudio de las obras de Crisóstomo, San Bernardo, Horacio de Autun y, por supuesto, de San Agustín: "la Naturaleza debe ser conocida, pero su conocimiento no termina en sí, sino que se instrumentiza para acceder a Dios".

³⁰ EL FISIÓLOGO, obra anónima redactada en Alejandría entre los siglos II y V, es considerada por THORNDIKE y McCULLOCH como un tratado eminentemente científico, al considerar la ausencia de alegorías moralizantes en las redacciones iniciales que se hicieron de esta obra. (EL FISIÓLOGO. BESTIARIO MEDIEVAL.- Ob. cit. (pág. 8).

"Durante la Edad Media tuvo un extraordinario éxito. Se copió y utilizó. El Fisiólogo de Teobaldo, del siglo XI es una de las obras hechas a su imitación. En los siglos del Románico se multiplicó la representación de animales en la escultura y pintura, y se copiaron con ilustraciones varios bestiarios. De aquí el interés iconográfico en relación al sentido decorativo o significativo de aquellos". YARZA, J. GUARDIA, M. y VICENS, T.- "Arte Medieval II. Románico y Gótico." Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Barcelona, 1.982. (pág. 175).

³¹ Sirva como ejemplo una de las obras ("Phisica") escritas por Santa Hildegarda de Bingen (1.098-1.179). Célebre religiosa y escritora alemana. Doctora de la Iglesia. Sus éxtasis y frecuentes visiones, en las que Dios le revelaba los misterios del mundo natural, del mundo espiritual, de las Sagradas Escrituras, del pasado y del futuro, le hicieron merecedora en su tiempo del sobrenombre de: "Sibila del Rhin". La obra en cuestión, compuesta de nueve libros, titulada "Phisica" es un sencillo libro de medicina. Dedicó el primer libro a las plantas ("De Plantis") y lo subdivide en 165 capítulos, tratando en cada uno de ellos las propiedades de una planta o flor determinada. Lo verdaderamente digno de mención es que la autora no duda en conceder a algunas plantas, junto a las virtudes curativas, otras de carácter moralizante, e incluso introduce creencias populares supersticiosas.

Sobre el helecho (Capítulo XLVII) escribe: "El helecho es muy cálido y seco y poco jugoso, pero tiene una gran fuerza, o sea, un poder tal, que el diablo huye de él"... "Y en el lugar donde crece, el diablo no suele poner en práctica sus tretas sino que más bien esquiva y se aleja de la casa o lugar donde se encuentra"... "Incluso, el hombre que lo lleva consigo se ve libre de hechizos y encantamientos y conjuros diabólicos y otras fantasmagorías"...

con el objeto, a veces, de aclarar el significado de las figuras ilustrativas.

Entre los tratados científicos merece especial mención la obra "Materia Médica" de Pedacio Dioscórides, médico griego del siglo primero de nuestra Era, nacido en Anazarba de Cilicia (al pie del Monte Taurus, en Asia Menor) que ejerció su profesión en el ejército de Nerón. Se le debe la redacción de una obra de recopilación del conocimiento médico de su tiempo, en la que da remedios extraídos de los tres Reinos de la Naturaleza: animal, mineral y vegetal, incidiendo principalmente en este último, del que llega a tratar alrededor de seiscientas especies; obra que mantuvo su vigencia, no sólo en la Antigüedad, sino que fue durante toda la Edad Media un texto clásico y fundamental, en el que tanto los verdaderos médicos, como aquellos que sin ningún estudio se dedicaban a tratar a enfermos, buscaban, indagando en sus páginas, la droga que les sirviera para combatir la enfermedad.

El prestigio de esta obra en los albores del Medievo queda reflejado en numerosos hechos históricos; por ejemplo, en el siglo VI Cassiodoro, primer ministro del rey ostrogodo Teodorico, decide retirarse de la vida

pública, e instituye un Vivarium (establecimiento monástico), y dispone que uno de los deberes primordiales de los religiosos ha de ser el cuidado de los enfermos, para lo que debían instruirse en la preparación de medicamentos, recomendándoles se sirvan para ello del Herbarium Dioscórides. Como además la regla monástica establecía que los monjes dedicaran, por lo menos, dos horas al día a la lectura, precisaban manuscritos que eran copiados por los legos, y entre ellos, como elementos indispensables para tratar a los enfermos, estaban las copias de "el Dioscórides" y "la Medicina Pliniana" (basada en Plinio, Galeno y Dioscórides). Esta idea se difundirá por todos los monasterios.

En la Alta Edad Media aparecen diversas copias bajo el título de "Dyascorides", que fueron una sinopsis de materia médica muy fáciles de consultar por su ordenación alfabética, y más tarde el denominado: "*Macer Floridus*" o Pseudo Maces, y tras él, los "*Hortus Sanitatis*", que en el fondo no son más que versiones modificadas de la obra de Dioscórides. También aparecen en la Edad Media los denominados *Herbarius*, que son compendios farmacológicos, pues si bien hacen una descripción somera de la planta o de la droga, en cambio se extienden en las propiedades médicas. La mayor parte de su contenido es una

copia de lo indicado por Dioscórides, aunque también se encuentran datos de otros autores.

Pero la trascendencia de esta obra no fue exclusiva del mundo cristiano, pues entre los árabes también gozó de gran estimación, llegando incluso a ser codiciada³². Es de suponer que la célebre Biblioteca de Alejandría contase con bastantes ejemplares, que se perderían cuando el ejército de Omar, en el siglo VII incendió la ciudad y con ella la Biblioteca; sin embargo, el gran interés cultural demostrado por los califas abasidas³³, incide en el desarrollo de traducciones de obras clásicas. Así a principios de la novena centuria, "el Dioscórides" se traduce al sirio y luego al árabe, y se hace texto de estudio básico para médicos y farmacéuticos, por lo que sus copias se multiplican y no hubo biblioteca árabe de importancia que no poseyese ejemplares

³² Aseveración fundada en la obra "Medical History from the earliest times" de WITHINGTON, que en sus páginas 238 y 139 nos dice: "Un emperador Bizantino se admiraba al comprobar que el obsequio de una copia ilustrada de Dioscórides era lo que más agradaba a un príncipe árabe".

Por otra parte, es de todos conocida la labor difusora que ejerció el pueblo árabe, y que también afectó a la obra de Dioscórides, tal como se deduce de la lectura de un manuscrito anónimo de un botánico hispano-musulmán, del siglo XI-XII, en el que se vierten los textos del médico griego sometidos a análisis: discutidos y admitidos unos, y refutados otros. (Manuscritos árabe nº XL de la Col. GAYANGOS de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid; publicado su extracto por ASIN PALACIOS con el título: "Glosario de voces romances", Madrid. Granada, 1.943.

³³ El máximo esplendor cultural abasida se produjo durante el reinado de al-Mamun (813-833), séptimo califa abasida, que descuella por su curiosidad intelectual, amor al saber y generoso patronazgo ejercido con una amplia tolerancia que escandalizó al elemento ortodoxo de la corte califal. Obsesionado con la obtención de manuscritos griegos que quedaban depositados con al biblioteca real o Bait-al-Hukmat, al-Mamun inicia negociaciones con el emperador bizantino, León el Armenio, y le conmina a enviarle todos los manuscritos de los antiguos escritores que quedaban para ser traducidos al árabe. No le interesaban en absoluto, ni la poesía, ni la historia, y curiosamente, solo solicitaba manuscritos griegos. (AMASUNO, M.V.- "La Materia Médica de Dioscórides en el Lapidario de Alfonso X, el Sabio". Cuadernos Galileo de Hª de la Ciencia; 9. Madrid. 1.987. (pág. 53).

de la Materia Médica de Dioscórides.

Esta obra llega a la España musulmana a mediados del siglo X, con motivo de una embajada de buena voluntad que el emperador Constantino VII hace al califa cordobés Abd-al-Rahmán III (912-961). Entre los variados regalos ofrecidos figuraba un espléndido código griego con ilustraciones de la Materia Médica dioscoridana, junto con el ofrecimiento de enviar un interprete en caso de que no hubiera nadie en la corte califal que entendiera el griego antiguo. Y pocos años más tarde el emperador envió un experto traductor bizantino, el monje Nicolás que con la colaboración y ayuda de varios eruditos locales comenzaron la labor traductora; labor concluida, años después por Ibn Gulgul (médico de cámara del califa Hisam II), a cuya pluma se deben gran cantidad de aclaraciones hispano-árabes, rebasando el texto dioscoridano al insertar en su farmacopea otras especies botánicas propias de la Península Ibérica. Así, esta excepcional obra quedó incorporada a la medicina hispano-musulmana, cuya transmisión y supervivencia constituye todo un fenómeno histórico, hasta llegar a integrarse por vía escrita en una obra específica, el Lapidario de Alfonso X, rey de Castilla, en los primeros años de la segunda mitad del siglo XIII.

Por consiguiente, la Materia Médica de Dioscó-

rides, tanto en versión griega como latina o árabe, fue durante el Medievo una fuente primordial para el conocimiento médico. Fue copiada en infinidad de ocasiones, y no siempre de forma fiel, lo que ha permitido que aún se conserven varios códices medievales. En Viena se encuentra el llamado "Codex Anicia Juliane" (debido a que en el año 527 fue donado a la iglesia de San Poliuto de Bizancio por Anicia Juliana, para quién se hizo). Su interés deriva no únicamente del texto, sino en especial de los dibujos coloreados que se dice, proceden de la obra de Cráteras, una de las principales fuentes de que se sirvió Dioscórides. Otro magnífico ejemplar se encuentra en la Biblioteca Nacional de París, también con parecidas ilustraciones. Muy conocido es el "Códice Longobardus" conservado en Munich. También poseía dibujos copiados de Cráteras el manuscrito que se conservaba en la Biblioteca de El Escorial, que fue el que sirvió a Andrés de Laguna³⁴ en el siglo XVI para hacer su traducción, y que

³⁴ Andrés de Laguna (1499-1560) Nacido en Segovia, estudió medicina en Salamanca, París, Bolonia. Médico de reconocido prestigio en toda Europa, estuvo al servicio del Papa Julio III del Papa Julio III.

A Laguna se debe la traducción al castellano de la obra de Dioscórides, que enriqueció con amplios comentarios, en los que vertió su carácter crítico de hombre renacentista. Esta traducción fue la de mayor trascendencia por su perfección y por el número de ediciones que de ella se hicieron; mantuvo su vigencia durante siglos, pues "todavía en 1.785 era libro familiar a los facultativos y andaba en manos de todos" (FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado", Barcelona, 1.980. (Introducción, pág. XIV). Aún la Farmacología actual reconoce juicios de valor vertidos en sus comentarios.

La importancia atribuida a esta obra queda demostrada en las tempranas fecha de su impresión. De hecho cuando el descubrimiento y desarrollo del arte de imprimir permitió que la estampación de las grandes obras de la Antigüedad Clásica, uno de los primeros manuscritos convertidos en incunables fue la "Materia Médica" de Dioscórides, aún en los albores del Renacimiento. Editado primero en lenguas clásicas (griego y latín), pronto las ediciones romances (italiano, castellano, etc.) aportarán el nuevo espíritu renacentista en sus comentarios.

junto a otras numerosas obras desapareció en un lamentable incendio.

Todo el proceso antes descrito, permite que a lo largo de la Edad Media se integren en obras cristianas imágenes elaboradas previamente para tratados científicos³⁵. Es correcto suponer que ciertas ilustraciones científicas inspiraran a los iconógrafos cristianos llegando, incluso, a utilizarse de forma sistemática y adquiriendo gran éxito por las ventajas que representaba la ilustración de temas abstractos³⁶. Este hecho será casi exclusivo de Europa Occidental, porque la Iglesia Bizantina seguirá fiel a una decoración estricta, en la que sólo tienen cabida temas extraídos de las Sagradas Escrituras.

André Grabar, autor de esta coherente teoría de la reutilización de ilustraciones científicas, concede a España gran importancia al considerar que es en nuestro suelo donde se descubren los trasplantes más antiguos de

³⁵ LAPAGE, Claude, en su artículo: "L'Ornementation végétale fantantique et le pseudo-réalisme dans la peinture Byzantine", publicado en *Cahiers Archeologiques*: XIX. 1.969 (pág. 209), nos dice: "en muchos tratados de medicina copiados y pintados en el siglo X, el artista reproduce con cuidados los detalles de las plantas, insectos y moluscos que acompañan y completan el texto". Estas palabras están acompañadas de varias ilustraciones que avalan el texto: una, es copia de la hiedra del Tratado de Dioscórides, y la otra, un combate de animales de una versión macedónica de la Cosmografía Cristiana de Cosmas Indicopleustes, en la que reproduce con una precisión gráfica asombrosa: anatomía, movimientos y profundidad espacial.

³⁶ André GRABAR en su obra "Las vías de la creación de la iconografía cristiana" (Ob. cit.) expone de forma amplia la teoría de la reutilización de las ilustraciones científicas en Occidente.

imágenes científicas a la imaginería cristiana, precisamente en los Beatos. Opinión que será compartida por Émile Mâle.

De todo lo anteriormente expuesto se infiere un mundo medieval se manifiesta a través de una simbología; símbolos que predominan en el campo espiritual o religioso, y que han quedado constatados en los textos literarios³⁷.

Sobre este punto, la extensa labor realizada por el profesor Yarza y su equipo de colaboradores constituye una antología de fuentes y documentos para la Historia del Arte; imprescindible obra de consulta. A pesar de lo escaso y disperso que, en general, son los textos y fuentes a lo largo de la Edad Media, han seleccionado algunos documentos de carácter teórico, simbólico, estético e iconográfico, que ponen de manifiesto claramente la función del arte figurativo y la búsqueda de un profundo simbolismo; se alude en textos, sermones e inscripciones al sentido simbólico de las partes y elementos de las Iglesias y monasterios, o bien sirven para aclarar programas simbólicos más o menos complejos.

"La consideración de los templos cristianos

³⁷ CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M.- "Berceo como fuente de iconografía cristiana medieval". Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 1.969. (pagos. 117 y 194). En su artículo nos expone su investigación sobre el simbolismo numérico y floral que se encierra en las obras de Berceo.

YARZA, J., GUARDIA, M. y VICENS, T.- ob. cit.

como una prefiguración de la Jerusalén Celeste llevó a los escritores medievales a la búsqueda de un profundo simbolismo en todas las partes y elementos que componen la iglesia; entre ellos Honorio Augustodunensis (finales del siglo XI y principios del XII) dedicó parte de su obra "De Gemma Animae" al desarrollo de una teoría de gran repercusión en su época, en la que la arquitectura como parte del Universo, es una continua manifestación en los planes de Dios, y tanto el artista que la construye como el cristiano que penetra en ellas pueden, por medio de la materialidad, captar la armonía que gobierna el mundo dirigido por Dios y la vida futura que le aguarda"³⁸. También San Bernardo, en el segundo cuarto del siglo XII, en seis sermones, al parecer predicados en la dedicación de la nueva iglesia del Monasterio de Clara-val, de donde era abad, alude al sentido simbólico de la iglesia, función funeraria del atrio y la relación con Dios³⁹. Ligeramente posterior en el tiempo es la obra de Sicardo, obispo de Cremona, gran liturgista, que partiendo de la teoría de Honorio Augustodunensis, y apoyándose en continuas referencias al Antiguo y Nuevo Testamento profundiza en la búsqueda de una simbología mística y

³⁸ YARZA, J. y col.- Ob. cit. (pág. 23).

³⁹ YARZA, J. y col.- Ob. cit. (pág. 59).

teológica de cada una de las partes y elementos que constituyen el templo y las dependencias monásticas⁴⁰.

Yarza prosigue diciendo: "la mención de este tipo de textos -refiriéndose a los textos simbólicos- nos pone en contacto con uno de los grandes problemas que plantea el arte de estos siglos: su función. De algunos se desprende la dificultad de intelección del arte figurativo, como por ejemplo las inscripciones del tímpano de la Catedral de Jaca; de otros por el contrario, la sencillez de acceso, como las inscripciones de la portada de Saint Foy de Conques, cuyo carácter aclaratorio se explica por ser un importante lugar de peregrinación y estar, por tanto, la escultura destinada a un público muy variado. Unos y otros tienen el propósito de aclarar los programas simbólicos que tímpanos o portadas proclaman, e implican una enseñanza moral.

Manuel Guerra⁴¹ a este respecto, afirma que todo tiene razón de ser en el Románico, pero que la existencia de todos y de cada uno de los elementos no es siempre simbólica, persiguiendo a veces simplemente un fin decorativo u ornamental, en el que juegan otras leyes: la simetría, la disimetría e incluso, el "horror

⁴⁰ YARZA, J. y col.- Ob. cit. (págs. 63 y 64).

⁴¹ GUERRA, M.- Ob. cit. (págs. 104 y 105). Plantea la cuestión expuesta, aunque de una forma más extensa.

vacui". Descarta, por tanto, que todo elemento decorativo del Arte Románico encierre un símbolo con su correspondiente carga dogmática y pedagógica.

El padre Pinedo, a través de una laboriosa investigación puso de relieve el carácter eminentemente simbólico de la escultura románica, y tomando como punto de referencia los capitales del claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos, nos dice: "hemos venido al conocimiento de que todos ellos tienen una significación simbólica, encierran una enseñanza práctica"⁴²; juicio que ratifica años más tarde: "quisiéramos exponer como la ejecución de portadas, capiteles, bajorrelieve, etc. no están abandonadas al gusto de los artistas, sino que ellos eran dirigidos por los obispos, los individuos del Cabildo o de la comunidad, si se trataban de iglesias monacales"⁴³.

Junto con Pinedo y Guerra, otros investigadores, como Gilles, Reau, Ferguson, Beigbeder y Egrý⁴⁴, conceden valor simbólico a un gran número de elementos ornamentales del Arte Románico.

⁴² PINEDO, R. - "Ensayo sobre el Simbolismo Religioso". Burgos. 1.924. (pág. 33).

⁴³ PINEDO, R. - "El Simbolismo en la escultura medieval española". Madrid. 1.930. (pág. 16).

⁴⁴ GILLES, L. - "Le Symbolisme dans l'art Religieux". Paris, 1.943.

REAU, L. - "Iconographie de l'Art Chrétien". Paris, 1.955.

FERGUSON, G. - "Signos y símbolos en el Arte Cristiano". Buenos Aires, 1.956.

BEIGBEDER, O. - "Symbolisme des chapiteaux de la nef d'Anzy-le-Dux". Gazette des Beaux-Arts. 1.962 (págs. 381-400) y "Lexique des Symboles". Francia. 1.964.

EGRY, A. - "Simbolismos funerarios en monumentos románicos españoles". Arch. Esp. de Arte, nº 173. 1.971 (pág. 9-15).

De todo lo expuesto se podría inferir un criterio base: elementos considerados tradicionalmente decorativos dentro del Arte de la Alta Edad Media podrían encerrar un marcado carácter simbólico.

E) El Simbolismo Vegetal.

El Arte Medieval, tan ligado a un pensamiento simbólico, no puede comprenderse siendo considerado sólo desde el punto de vista de una estética formal, de ahí que la iconografía de la Alta Edad Media haya sido objeto de numerosas investigaciones centradas en aquella parcela más atrayente: la temática figurada, considerada en posesión de un marcado carácter simbólico; en cambio, la temática vegetal ha quedado casi relegada al olvido, o por lo menos, en un segundo plano, descartando, en muchas ocasiones, su carácter simbólico y atendiendo sólo a estudios tipológicos.

Si es admitido e, incluso, elogiado el carácter simbólico de ciertos capiteles en que se asocian elementos figurados y vegetales; si es reconocida la existencia de un simbolismo vegetal cristiano "*per se*", ¿por qué dudar de su materialización plástica?, ¿por qué no reconocer en lo vegetal una posible carga simbólica?.

Este estudio tiene por objeto el replanteamiento de toda una serie de consideraciones exclusivamente estéticas atribuidas a la flora esculpida en el Arte Alto y Pleno Medieval Español. Para ello se comenzará esbozando una serie de argumentos, que a nuestro juicio aportan luz al origen del simbolismo vegetal y apoyan

"a priori" la tesis de su existencia:

1º) "La Religión Cristiana desde sus orígenes ha utilizado un simbolismo floral"⁴⁵. Diversos textos bíblicos, especialmente Salmos, Cantar de los Cantares y parábolas evangélicas están repletas de metáforas y de alegorías tomadas del Reino Vegetal⁴⁶, que desde los primeros momentos fueron objeto de reflexión y análisis por los Padres de la Iglesia, cuyos comentarios tendrán a su vez, como eje central, el elemento vegetal⁴⁷.

⁴⁵ MIRIMONDE, A. P.- "Les Instruments de Musique et le Symbolisme Floral". La Revue du Louvre. 1.963. (pág. 272).

⁴⁶ Sirvan como ejemplo los siguientes versículos bíblicos:
 Génesis: III. 18.- "dice el Señor al hombre que la tierra no le daría sino espinas y zarzas".
 Eclesiástico: I. 12.- "la cuerda triple se rompe difícilmente". Alusión al "funiculum triplex".
 Isaías: II. 1, 2.- "Nacerá de la raíz de Jesé un tallo, y una flor subirá de su raíz, y sobre ella descenderá el Espíritu Santo del Señor".
 Cantar de los Cantares: II. 1.- "y soy la flor de los campos y el lirio de los valles".
 Salmo LVII: "Antes que vuestras espinas, es decir, vuestros vicios, formen una cambrona debéis desecharlos, pues si no sólo quedará la ira de Dios...".
 Salmo L. 1.- "Rociase con hisopo, que quedará limpio...".
 Juan XV. 5.- "yo soy la vid, vosotros los sarmientos".
 Ezequiel XLVII. 12.- "En las riberas del río, a uno y otro lado, se alzarán árboles frutales de toda especie cuyas hojas no caerán y cuyo fruto no faltará. Todos los meses madurarán sus frutos, por ser sus aguas del santuario, serán comestibles y sus hojas medicinales".

⁴⁷ Por ejemplo: San Jerónimo nos comenta que el "funiculum triplex" simboliza el misterio de la Santísima Trinidad. Orígenes, Beda, San Agustín y otros padres de la Iglesia nos dicen: "la flor es el ornato del campo, y añaden: "Cristo es la flor y el ornato del mundo pues contiene en sí la hermosura, el aroma y la prestancia de todas las flores" [PINEDO, R.- Ob. cita. 1.930 (pág. 26)]. San Gregorio Magno comenta las fórmulas simbólicas de la palma y nos dice que la palma es la cruz de Cristo, la cual mostrándose dura y rugosa en su corteza, da frutos dulcísimos que conducen a la salvación. [CHURRUCA, M.- "Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española: siglos X-XII". Madrid, 1.939. (pág. 39)]. Los árboles serán objeto de múltiples comentarios: San Isidoro, Rabano Mauro, Hugo de San Victor, etc. [MIGNE, P.- "Patrologiae Latinae". 221 tomos. Paris, 1.844 a 1.855.] Un texto del Codice Calixtino dice: "permitió Dios que el género humano no fuese envuelto por las zarzas de los vicios porque no quiso someterse a los mandatos de Dios" [Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus. Trad. Moralejo y otros. Santiago de Compostela. 1.951, (pág. 88).]

- 2º) La importancia que tuvieron determinadas obras de carácter científico durante el Medievo; entre ellas, la "Materia Médica" escrita por Dioscórides, médico griego del siglo primero de nuestra Era, que se convertirá a lo largo de la Edad Media en la obra más leída después de la Biblia, a causa de la importancia que adquirió el estudio de las plantas medicinales y de sus propiedades terapéuticas: anestésicas, antihemorroidicas, hipnóticas, cardiológicas, afrodisiacas, etc., de las cuales la medicina empírica y la brujería o supersticiones medievales supieron sacar buen provecho.

En ocasiones, se creía que las virtudes terapéuticas de las plantas estaban en función de su parecido con los órganos del cuerpo humano: se recomendaba el empleo de las semillas de adormidera contra las migrañas porque la cápsula de esta planta tiene forma de cabeza; la centaurea, cuyo tallo es cuadrangular pasaba por ser adecuada contra la fiebre cuartana⁴⁸. Pero junto a estas "supuestas propiedades" eran recogidas otras, producto de un saber milenario⁴⁹ amplio y perfeccionado, y, en algunos

⁴⁸ REAU, L.- "Iconographie de L'Art Chretien". Tomo I. Paris, 1.955 (pág. 134).

⁴⁹ Saber milenario recogido a veces en los textos bíblicos, como lo demuestra el Salmo LI.7: "Rociase como hisopo y quedame limpio"...El hisopo posee innumerables propiedades medicinales, de ahí que llegara a simbolizar el Bautismo (inocencia recuperada).

casos, reconocido por la fitología moderna.

El conocimiento de las propiedades de ciertas plantas medicinales pudo ser, a veces, utilizado por la Iglesia con el doble propósito de fundamentar con base científica su simbolismo y de hacer llegar con mayor facilidad al pueblo, el simbolismo otorgado a determinadas plantas⁵⁰.

- 3º) El marcado carácter abstracto y antinaturalista propio del Prerrománico y Románico, inherente al simbolismo que encierra.
- 4º) La pervivencia, especialmente en el Arte Prerrománico, y más concretamente en el Visigodo, de la iconografía paleocristiana, tan próxima al simbolismo vegetal.
- 5º) La honda raigambre simbólica que tienen ciertos temas vegetales en las religiones de antiguas civilizaciones.

⁵⁰ Ciertamente el conocimiento de las propiedades de las plantas sirvió para fundamentar, en ocasiones, el simbolismo atribuido a algunas de ellas. Por ejemplo, el Codex Calixtino alude a las propiedades del lirio, del que dice: "sirve para acelerar el parto, y por ello significa esta planta la castidad virginal de la Bienaventurada", e igualmente Santa Hildegarda (siglo XII) en su obra "Causae et curae" que consta de cinco libros, hace referencia al lirio en el libro IV, titulado "De menstrui retentioni". "De partus difficultate". [HILDEGARDIS.- "Causae et curae". Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana Lipsiae. 1.903. (pág. 188)].

"Desde los tiempos más remotos se ha conferido al árbol una significación religiosa. Varios pueblos han elegido su árbol sagrado: en la India, la higuera; entre los celtas, la encina; entre los germanos, el tilo; el fresno, entre los escandinavos. El árbol como morada de la divinidad demuestra la antigüedad de su culto en Grecia: a menudo se le adoraba en una encina. El pino estaba consagrado a Cibeles; el olivo a Minerva; el laurel, a Apolo; el loto y el mirto, a Venus; la viña, a Baco, etc."⁵¹

"La Biblia menciona árboles sagrados que conocían en su época los pueblos vecinos, y que ocupaban un importante puesto en sus religiones: cedro, olivo, álamo, ciprés"⁵².

Son numerosos los trabajos publicados sobre simbolismo floral, y prácticamente todos coinciden en afirmar que fue largamente utilizado en las sociedades antiguas⁵³.

- 6º) La existencia del simbolismo de los números, de tradición clásica, que fue adoptado y asimilado total-

⁵¹ PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pagos. 73 y 74).

⁵² CHAMPEAUX, G. y STERCKR, D.S.- "Le Monde des Symboles". Paris, 1.972. (pág. 363).

⁵³ CHEVALIER, J. y CHEERBRANT, A.- "Dictionnaire des Symboles". Francia, 1.969.
CHAMPEAUX, G y STERCKR, D.S.- Ob. cit. Entre otros.

mente por la Iglesia Cristiana, y que con tanta facilidad puede aplicarse a los elementos vegetales.

"Desde la Antigüedad el número encerró un contenido simbólico, con reflejo en la literatura y en las Artes. Las culturas mesopotámica, griega, romana y la aportación judaico-cristiana no han hecho sino enriquecerlo"⁵⁴. En el simbolismo cristiano los números también formaban parte de este sistema, no eran expresiones meramente cuantitativas, sino que encerraban complejas ideas y esta filosofía era particularmente adaptable a los elementos vegetales.

- 7º) En último lugar, para constatar la existencia de un simbolismo floral dentro de la escultura románica - contamos con los trabajos realizados por un reducido número de investigadores interesados en esta materia; bien a través del estudio de la simbología vegetal dentro del Arte Románico⁵⁵, bien a través de la obra de aquellos otros que admiten la existencia de un simbolismo vegetal en algunas manifestaciones

⁵⁴ CAAMAÑO MARTINEZ, J. M.- Ob. cit. (Pág. 180).

El valor simbólico de los números aplicado a las hojas y a las flores, sobre todo en el Arte Románico es defendido por Olivier BEIGBEDER en su obra "Léxico de los Símbolos" (pág. 28).

⁵⁵ Nos referimos a los Diccionarios de Símbolos que nos aportan una exhaustiva relación de plantas, hojas, árboles, flores, con su simbología, a veces inferida de textos bíblicos, a veces de comentarios de Padres de la Iglesia, y a veces no especificada. Destacan el lirio, la manzana, las plantas espinosas, la vid, el árbol, por ser elevado el número de autores que se detienen en su estudio.

escultóricas del Románico⁵⁶.

Por otra parte considero conveniente recordar toda una serie de características del Románico que indirectamente contribuyen a dar solidez a la hipótesis del simbolismo vegetal.

El Románico, manifestación plástica de la unidad espiritual y constructiva que sacudió a Europa en el siglo XI y continuó a lo largo del XII, difundirá una estética fundamentada en el simbolismo, y sometida a unos principios:

- a) Búsqueda de la armonía en las composiciones a través del equilibrio.
- b) Búsqueda de una emoción estética y religiosa en los fieles. Para los que lo feo y monstruoso se asociaba al pecado; lo bello, lo armonioso y equilibrado al bien. No era una belleza real o formal, sino de carácter espiritual.
- c) Es un arte funcional, en el que la escultura tiene unos objetivos y unos fines muy claros: adornar y enseñar. Por tanto, esta es-

⁵⁶

GUERRA, PINEDO, BEIGBEDER, EGRY, entre otros.

De todos ellos, es el padre Pinedo el que concede mayor importancia a este tema. Basándose en textos bíblicos identifica hojas, plantas y flores esculpidas en capiteles de la iglesia de Estibaliz y del claustro de Silos. Entendiendo en todos ellos un simbolismo concreto, en función, no sólo del elemento plasmado, sino de su ubicación y de la relación que pueda existir con otros elementos arquitectónicos y escultóricos.

cultura didáctica, catequística y dogmática conlleva la aparición de unos "programas iconográficos", que a través de portadas, capiteles, etc. adoctrinaban al fiel y a los monjes.

Este carácter simbólico de la iconografía románica ha recaído tradicionalmente en la temática figurativa, a la que se le ha concedido la mayor importancia, posiblemente porque su carácter narrativo lo hacía más palpable y asequible, mientras que la flora ha quedado relegada a un papel ornamental, probablemente por la intervención negativa de varios factores:

- 1º) Carencia de una adecuada formación botánica en un gran número de investigadores, que evidentemente aunque no impide afrontar dicho estudio, si lo dificulta.
- 2º) Desconocimiento u olvido de una simbología floral milenaria, sin duda asimilada por el Arte Cristiano desde sus primeras manifestaciones, como lo prueba el vocabulario iconográfico del Arte Paleocristiano; y
- 3º) La capacidad de abstracción que posee el tema vegetal.

Teniendo en cuenta estas premisas resulta difícil "*a priori*" descartar totalmente en la iconografía vegetal, tan abundante en tímpanos, dinteles, arquivoltas, capiteles, etc. de conjuntos escultóricos del Románico Oficial, todo contenido simbólico. Pues, al margen de un simbolismo específico, que se intentará dilucidar a lo largo del presente estudio, las composiciones vegetales presididas por el equilibrio y la armonía, emanaban sin duda una emoción estética y religiosa en la que aquellos hombres podrían ver una belleza serena, espiritual, en suma, una evocación del Mundo Celestial. Quizás por ello, aunque la temática vegetal fuera muy variada, y con frecuencia antinaturalista y difícilmente identificable, siempre transmitía sosiego, armonía, equilibrio, en una sociedad carente de tales valores.

Todos y cada uno de los argumentos esgrimidos constituyen una base sólida y firme que invita a iniciar, con perspectivas de éxito, un estudio sobre el carácter simbólico de la flora esculpida en el Arte Alto Medieval Español.

C A P Í T U L O I I

LA HOJA: ORIGEN Y EVOLUCION DE SU SIMBOLISMO

LA HOJA: ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE SU SIMBOLISMO.

La hoja como elemento integrante del Reino Vegetal goza de los mismos atributos otorgados a aquel: su carácter cíclico, su poder regenerativo y vivificador, renovador de la vida vegetal; vida y exuberancia que indican a su vez, fertilidad y riqueza.

El hombre desde su aparición en la faz de la Tierra observó todo aquello que le rodeaba: la Naturaleza de la que dependía para subsistir. No la comprendía, pero comprobaba su magnitud, y por ello la divinizó y cargó de simbolismos. Algo tan frágil como una hoja, y a la vez tan poderoso; el Reino Vegetal con su carácter cíclico inducía a múltiples conjeturas, a extraños misterios: la muerte vencida por la vida se repetirá cíclicamente. Ello condujo al hombre desde la más remota Antigüedad a otorgarle un simbolismo: en Extremo Oriente, bonanza y prosperidad⁵⁷, y de forma generalizada, en diferentes civilizaciones, vida e inmortalidad.

La Naturaleza con su carácter vivificador, siempre cambiante y a la vez inmutable e imperecedera

⁵⁷ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- "Dictionnaire des Symboles". Francia, 1.969. (pág. 353).

propició que fuera concebida como símbolo de inmortalidad. Su abundancia asociada a la prosperidad económica y al bienestar de un pueblo. Este doble aspecto: material y tangible, por un lado; y místico, por otro, en su vida cíclica, en su constante muerte y regeneración, hizo que llegara a ser concebido como algo que escapaba a la comprensión del ser humano, que atraía y cultivaba su interés.

Lo material, lo tangible, lo corpóreo en simbiosis perfecta con lo conceptual, lo intangible, lo espiritual y místico, encarnado en el Reino Vegetal, en una simple hoja. Ninguna religión podía ser ajena a esto, de ahí la importancia del elemento vegetal en las primitivas concepciones religiosas: hojas, árboles, flores y frutos encierran profundos contenidos simbólicos.

Esta simbología, que podríamos calificar de atemporal, por ser compartida por una pluralidad de concepciones religiosas diferentes en el tiempo y en el espacio, también será aportada por el pueblo hebreo: el Antiguo y Nuevo Testamento utilizan con cierta reiteración elementos vegetales como términos metafóricos, para plasmar ideas reveladas; ideas más o menos complejas, pero de cualquier forma poseedoras de un profundo contenido, que intentan poner al alcance de un pueblo que vive de la naturaleza y se halla inmerso en ella.

La hoja adquirirá a lo largo del Cristianismo un significado, en cierto modo específico. Esto no quiere decir que rompa con el simbolismo inherente al Reino Vegetal, sino que experimentará un proceso de reelaboración; así la idea de inmortalidad será asociada con el concepto de eternidad, más acorde con la nueva doctrina filosófico-religiosa revelada a la Humanidad a través de las "Sagradas Escrituras"; en cuyos libros se utilizan con frecuencia recursos estilísticos para constatar la escasa voluntad del ser humano, su debilidad, su fragilidad. ¿Y que mejor simil que la hoja para plasmar tales ideas?. De esta forma la connotación simbólica inherente a la hoja quedará enriquecida por su propio carácter de inconsistencia, de fragilidad y brevedad, del que el hombre es partícipe incuestionable.

Los Libros del Antiguo y Nuevo Testamento, sobre todo los de marcado carácter didáctico, moral o filosófico, como el Libro de los Salmos⁵⁸, Proverbios, Job⁵⁹, Ecclesiastés, Cantar de los Cantares, e incluso

⁵⁸ SALMOS: 1.3.- "Bienaventurado el varón
que no anda en consejo de impíos
será como árbol plantado a la vera del arroyo,
que a su tiempo da su fruto
cuyas hojas no se marchitan".

PÉREZ RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid. 1.971 (pág. 243).
Entiende que la hoja es también símbolo de la palabra de Dios, y analizando el verso de los Salmos, nos dice que la doctrina del Señor es su palabra y permanecerá eternamente.

⁵⁹ JOB: XIII. 25.- "El hombre es arrebatado por las tentaciones como las hojas que el viento arrastra".

los proféticos como Isaías⁶⁰; así como las Parábolas, y los comentarios que de ellos realizaron los Santos Padres de la Iglesia, confirman esta idea, al emplear ese elemento vegetal: la hoja. ¿Quizás a causa de la versatilidad que su propia variedad le confiere? hoja caduca o perenne; frágil o resistente; carnosa o espinosa. Lo que permitirá un prolijo y variado repertorio simbólico para explicar de forma sencilla los textos bíblicos.

Si consideramos el marcado ruralismo de la sociedad del Medievo, donde el hombre estaba inmerso en su medio, que era la propia Naturaleza, a la que conocía, reconocía y sabía de sus principios y propiedades; si consideramos la Literatura Bíblica, con sus frecuentes términos metafóricos extraídos del Reino Vegetal, como principal fuente de la iconografía cristiana; si conocemos el marcado carácter didáctico y narrativo del Arte Románico y su alto contenido simbólico; si reconocemos la existencia de un simbolismo vegetal en otras religiones, con frecuencia trasvasado a las manifestaciones artísticas, ¿por qué no utilizar los argumentos esgrimidos para reivindicar la importancia de la temática vegetal y su carácter simbólico dentro del mundo Prerrománico y Románico?.

⁶⁰

ISAÍAS: XXIX.6.- "Caemos como las hojas del Universo".

LXIV.6.- "Todos nosotros fuimos impuros
y toda nuestra justicia es como vertido inmundo
y nos marchitamos como hojas todos nosotros".

A C A N T O

EL ACANTO.

La planta conocida vulgarmente como "acanto" perteneciente a la familia botánica de las "Acantáceas" que comprende casi dos mil especies, las cuales viven prácticamente en países cálidos. La mayoría son herbáceas, rara vez leñosas, algunas de estas trepadoras, con hojas sencillas y opuestas, o reunidas en una roseta basal. Tienen la corola, la mayoría de las veces, uni o bilabiada, cuatro estambres que pueden reducirse a sólo dos, y fruto capsular, careciendo sus semillas de tejido nutritivo.

Dioscórides⁶¹ describe el acanto en el capítulo diecisiete del libro tercero de su "Materia Médica", recopilación del saber de su época, y según la interpretación de Andrés de Laguna⁶² dice así: "El acanto llamado "pederota" de los romanos nace en los huertos y en húmedos y pedregosos lugares. Produce las hojas muy más anchas y más luengas que aquellas de las lechugas, y

⁶¹ Dioscórides, médico griego nacido en Anazarba de Cilicia, al pie del Monte Taurus, en Asia Menor. Vivió en el siglo I de nuestra Era, y fue médico de los ejércitos de Nerón.

⁶² Andrés de Laguna nació en Segovia en el año 1.499, estudió en Salamanca, París y Bolonia. Médico prestigioso en toda Europa, al servicio del papa Julio III. Traductor de la "Materia Médica" de Dioscórides, que comentó acertadamente. Murió en el año 1.560 en Segovia.

hendidias como las de la oruga; de mas desto, grasas, lisas y inclinantes al negro. Su tallo es liso, luengo de los codos de la grosura de un dedo y de trecho en trecho, por la parte alta, ceñido de unas hojuelas espinosas, apiñadas, y algùn tanto luengas, de las cuales sale una flor. Sus raíces son luengas, rojas, llenas de ciertas babazas y pegajosas".

Esta descripción es una de las más claras de los autores de la Antigüedad, lo que ha permitido identificarla con exactitud. Por ello, añade Laguna en sus comentarios: "Si bien examinamos las partes que atribuye al acanto Dioscórides, todas juntas las hallaremos en la "branca ursina"⁶³; nombre dado al "*Acanthus mollis*" en el latín medieval hablado en la península itálica, que significa "garra de oso"; nombre con el que aún en el siglo XVI se la conocía para su uso en las boticas, según indica Laguna. Por otra parte, la descripción que los botánicos realizan hoy en día de esta variedad de "Acanthacea" no dista, en exceso, de la dada a principios de nuestra Era: se cría espontánea en la región mediterránea y también cultivada en parques y jardines. Es una planta herbácea, vivaz, que alcanza más de medio metro de altura, con hojas verdinegras, grandes en la base, pinnado-

⁶³ FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado". Barcelona, 1.980. (pag. 634).



Il. 1.- Acanto (*Acanthus mollis*) muy reducido.

sinuosas, es decir, recortadas en profundos gajos, lampiñas y brillantes por el haz; todas se recogen en la base de la planta formando un decorativo y gran florón. En primavera, época de floración, el acanto echa un prolongado bohordo que empina hasta un metro de altura o más, sobre cuya sumidad se forma un espeso ramillete de flores (de tres a cinco centímetros cada una) de color blanquecino; cada una de ellas nace en las axilas de una hojita floral espinulosa en los bordes. Su fruto es una cápsula. Toda la planta despidе un desagradable olor⁶⁴.

En España, la familia de las Acantáceas sólo se encuentra representada en el "*Acanthus mollis*", que se localiza casi exclusivamente en las provincias litorales de ambos mares, criándose en los torrentes y otros lugares sombríos, húmedos en invierno; generalmente entre árboles o peñascos de tierra baja. La gran cantidad de sinónimos castellanos, portugueses, gallegos, catalanes y vascuences empleados para designar dicha planta ponen de relieve su carácter popular en épocas pasadas; destacamos entre todos ellos el nombre gallego, "pé de urso" por identificarse con la denominación latino-medieval, "branca ursina", lo que nos indica que los contactos

⁶⁴ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 633).

LOSA, RIVAS y MUÑOZ MEDINA.- "Botánica Descriptiva. II Fanerogamia". Granada, 1.961 (pág. 367).

POLUNIN, O.- "Guía de Campo de las Plantas de Europa". Barcelona 1.977. (págs. 458 y 459, lams. 103 y 130).

culturales propiciados por la Ruta Jacobea incidieron también en los conocimientos botánicos, quizás por las propiedades curativas atribuidas a dicha hierba.

Por otra parte, la amplia variedad de sinónimos con que se identifica esta especie acantácea permite observar que hacen referencia a uno, u a otro de los dos elementos más representativos de la planta: su esbelto tallo espinoso y sus exuberantes hojas. Ello no ha de extrañar, pues "el nombre de las plantas, conservado por tradición popular, a menudo ha sido buena guía para reconocerla"⁶⁵. El hombre desde la Antigüedad tuvo la necesidad de observar el Reino Vegetal del que tanto dependía su supervivencia, y seguramente, el hombre griego por tener ya arraigadas sus convicciones en lo tocante a las virtudes de las plantas y por la necesidad de su identificación, cuando los conocimientos morfológicos y sistemáticos eran todavía rudimentarios, incidía en los rasgos más representativos o específicos de cada planta, para una mejor identificación; rasgos que se traducían, en muchas ocasiones, en el nombre dado a la planta.

Los griegos dieron a esta planta el nombre de "ακάνυς" que significa espino; haciendo referencia, por tanto, a su largo tallo herbáceo provisto de pequeñas

⁶⁵ FONT QUER, P.- Ob. cit. Introducción XXI.

hojitas espinosas que sostienen las florecillas que en él nacen. Este vocablo griego fue adoptado por la lengua latina, pasando a denominarse "*acanthus*" al latinizarse, conservando su significado. Sería Publio Virgilio Marón, quizás por disipar el posible error de identificación con una planta espinosa, quién la califique de "*mollis*", pretendiendo hacer referencia al aspecto suave de esta gigante hierba y al de sus hojas, grandes, tiernas y blandas. Más tarde surgirán en latín vulgar diferentes denominaciones, todas ellas populares, que de una forma u otra hacían alusión unas veces, al gran tamaño de la planta (hierba gigante, hierba carnosa); otras, al de sus hojas (acanto manso, pé de urso, branca ursina); e incluso, en ocasiones, a la utilización que de esta hierba se hacía por sus propiedades curativas (herba da bruxa, camén de bruixa).

Una imperiosa necesidad llevó al hombre a buscar y encontrar la medicina; en esta búsqueda ardua y laboriosa, el Reino Vegetal fue un eslabón principal. El hombre observó las propiedades de cada planta, de cada variedad, pues cada una producía en el ser humano efectos determinados. La minuciosidad y lenta experimentación de lo observado le enseñó a discernir, en ocasiones, las propiedades específicas de cada planta: unas, de alto valor nutritivo, fueron asimiladas a la dieta del hombre

sano; otras, por sus virtudes curativas, aplicadas para sanar dolores y enfermedades.

Durante siglos, en tierras del Próximo Oriente, está "ciencia práctica" de la Antigüedad fue transmitida de forma oral: de generación en generación y de siglo en siglo, quedando recogida por escrito en los papiros de las bibliotecas egipcias a las que posteriormente acudieron las grandes figuras de la medicina griega, en su afán de instruirse y de aumentar sus conocimientos; así, primero Hipócrates en el siglo V a. de J.C., y más tarde Teofrasto, Dioscórides y Galeno consultaron los papiros de Menfis, en el templo de Imhotep⁶⁶. En los albores de nuestra Era, uno de ellos, singular griego apellidado Dioscórides, profundo entusiasta y estudioso del saber médico, dedicó su vida a esta loable labor, y recopiló los conocimientos adquiridos en una gran obra, denominada "Materia Médica", en la que da remedios extraídos de los tres Reinos de la Naturaleza: animal, mineral y vegetal, incidiendo principalmente en este último, del que llega a tratar alrededor de seiscientas especies; designa a cada especie con el nombre

⁶⁶ FONT QUER, P.- Ob. cit. Introducción XI.

"Dioscórides ha dado en sus escritos nombres egipcios a un gran número de plantas. Estos nombres, ciertamente, han sufrido en su transcripción al griego y después en manos de los copistas, pero se puede esperar que algunos nombres hayan escapado a estas mutilaciones, y así es, pues, algunas plantas de Dioscórides son cases exactas transcripciones de motivos jeroglíficos". (LORET, V.- "La Flore Pharaonique d'après les documents hiéroglyphiques et les spécimens découverts dans les tombes". Paris, 1.892 (pág. 6).

usual en griego, e indica las virtudes que se les atribuyen y la correcta manera de administrarlas. En dicha obra, junto con conocimientos afortunados que todavía en la actualidad los botánicos y farmacólogos dan por buenos, e incluso excelentes, se vierten otros, mil veces desmentidos por ser creencias populares supersticiosas, consejos de brujos; quizás resabios de la medicina egipcia, o quizás productos de un posible contacto con la producción del gran naturalista romano, contemporáneo suyo, Cayo Plinio Secundo, quién tan hábilmente supo conjugar en su "Naturalis Historia" lo real y lo imaginario.

De cualquier forma, en la Materia Médica, la doctrina de Dioscórides viene a reflejar el saber a que habían llegado las gentes de su tiempo, con sus aciertos y desaciertos, con sus conocimientos y su ignorancia.

Las propiedades del "*acanthus*", "pederota" para los romanos, como planta medicinal serán recogidas por Dioscórides en el capítulo XVII del Libro III de su Materia Médica, que según la interpretación de Laguna, nos dice: "Las raíces aplicadas en forma de emplasto son útiles a las quemaduras del fuego y a los miembros desencajados; bebidas provocan la orina, empero restriñen el vientre. Son muy convenientes a los espasmos y rupturas

de nervios y también a los tísicos"⁶⁷. A estas propiedades, Andrés de Laguna, con su carácter crítico propio del espíritu renacentista contemporáneo, añade: "tienen las hojas del acanto fuerza de resolver y ablandar. Aplicase toda la hierba, majada, útilmente contra los dolores e hinchazones de las junturas";⁶⁸ virtudes emolientes confirmadas y reconocidas por la farmacología actual⁶⁹.

Desde la redacción de esta obra, en la segunda mitad del siglo I, hasta las primeras ediciones a principios del siglo XVI, transcurrieron quince siglos, durante los cuales la obra escrita por Dioscórides, denominada "el Dioscórides" mantuvo su vigencia. En el Occidente Europeo fueron siglos de oscuridad y estancamiento, en los que sólo el saber popular y las supersticiones "enriquecieron" el conocimiento humano; se sacaron infinitas copias durante el Medievo, siendo una de las obras más leídas; quizás aventajada únicamente por la Biblia.

* * *

⁶⁷ DIOSCORIDES, P.- "Acerca de la Materia Médica y de los venenos mortíferos". Traducida del griego y comentada por Andrés de Laguna. Edición facsímil. Madrid, 1.983. (pág. 198).

⁶⁸ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 198).

⁶⁹ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 635).

Habiendo estudiado el acanto desde el punto de vista botánico, etimológico y terapéutico, vamos a intentar dilucidar cuando y por qué se produjo su trasplante del Reino Vegetal al Mundo del Arte.

Aparece por vez primera en el Arte Clásico: griegos primero, romanos después, reproducen en sus capiteles corintios bellísimos acantos cultivados⁷⁰. Sin embargo su origen podría remontarse en el tiempo, ya que en opinión de Jacobsthat⁷¹ parece proceder de ciertas formas de la hoja de palmeta, muy utilizada en antiguas culturas orientales que iniciarían un lento y largo proceso de transformación, culminando en una nueva tipología, que el Arte Arcaico Griego supo adoptar en su cerámica -su presencia queda constatada en la cerámica rodia del siglo VI a.de J.C.⁷²- pasando a mediados del siglo V a. de J.C. a la decoración arquitectónica, donde caracteriza al capitel corintio⁷³.

La presencia del acanto en el Mundo Griego ha llevado a numerosos investigadores a cuestionarse la causa de su aparición; ¿encerraba, tal vez, cierto simbo-

⁷⁰

PÉREZ RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid. 1.971 (pág. 40).

⁷¹ JACOBSTHAT, P.- "The Ornamentation of Greek Vases". The Burlington Magazine. nº 269, vol. 47. 1.925 (pág. 69).

⁷² GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A.- "El capitel corintizante. Su difusión en la península Ibérica". Bol. Arte y Arqueología de Valladolid. 1.983 (págs. 73 - 104).

⁷³ BEIGBEDER, O.- "Léxico de los Símbolos". Madrid, 1.989. (pág. 27).

lismo de carácter religioso?, ¿se adoptó quizás con un fin exclusivamente decorativo a causa de su exuberante belleza?, ¿influyó, a caso su carácter vivaz o sus propiedades curativas?. Sobre estos puntos no existe unanimidad de criterio, pues mientras unos afirman con total convicción que el acanto está despojado de todo contenido simbólico y carece de fundamentos religiosos⁷⁴; otros discrepan abiertamente, atribuyéndole un carácter funerario porque las hojas de acanto eran empleadas en la decoración de estelas funerarias que adornaban tumbas y mausoleos griegos⁷⁵; tal uso funerario estaría ligado a un simbolismo de inmortalidad, que el espíritu del hombre griego supo plasmar admirablemente de forma metafórica en la leyenda de la creación del capitel corintio⁷⁶.

Admitiendo la hipotética existencia del simbolismo de inmortalidad en la hoja de acanto, cabe ahora preguntarse, si pudo el conocimiento botánico que el hombre griego poseía en aquel momento, contribuir a forjar tal simbolismo.

⁷⁴ JACOBSTHAT, P.- Ob. cit. (pág. 70).

⁷⁵ BEHLING, L.- "Die pflanzenwelt der mittelalterlichen kathedralen". Germany, 1.964.
BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 27) Constata el empleo de esta planta para adornar edificios de proporciones modestas para uso funerario.

⁷⁶ Sobre la tumba de una niña corintia, su nodriza había depositado, por piedad, un canastillo con los objetos que ella más quería, tomando la precaución de cubrirlo con una teja cuadrada, a fin de ocultarlos y evitar un robo. Ahora bien, en la primavera siguiente, el arquitecto Calímaco, al pasar por allí, vio la teja levantada por un armonioso manojo de hojas de acanto, nacidas en la tumba misma, lo que le sugirió la idea de la cesta del capitel corintio, decorado con esas hojas.

Por otra parte, el mito de la planta que brota del cadáver de un dios o de un héroe estaba muy difundido en Grecia. En él se veía una señal de inmortalidad.

Una respuesta afirmativa parece imperar. En efecto, la descripción hecha por Dioscórides en el siglo primero indica el perfecto conocimiento que se poseía de esta planta, producto de un largo período de observación; alguno de sus elementos más representativos, alguna de sus características más sobresalientes pudieron ser adoptados para materializar una determinada idea. Así, si su exuberancia y carácter vivaz la convierten en la planta apropiada para conservar imperecedero el recuerdo del difunto, dando coherencia a su investidura simbólica de inmortalidad; sus pequeñas espinas la hacen merecedora de múltiples y variadas interpretaciones: virginidad, símbolo de la tierra no cultivada⁷⁷.

El cristianismo confiere al acanto un carácter simbólico que se deriva esencialmente de las pequeñas espinas de esta hierba, a las que con frecuencia hacen referencia los textos bíblicos⁷⁸ y los comentarios e interpretaciones que de ellos extraen los Padres de la

⁷⁷ CHEVALIER, J. y GHEEBRANT, A.- "Dictionnaire des Symboles". France. 1969 (pág.5).
Entiende que el simbolismo de esta planta deriva esencialmente de sus espinas, pero el carácter inmaculado que le confieren no está explicado ni documentado. No hablan de su procedencia ni origen.

⁷⁸ GÉNESIS: III. 8.- "Dice el Señor al hombre que la tierra sólo le dará espinas y zarzas".
EVANGELIO DE SAN LUCAS: VIII. 7.- "En la parábola del sembrador dice: "algunas de cuyas semillas cayeron sobre las espinas, siendo sofocadas por ellas".
SALMO XXXI. 14.- "Revolcábame en mi miseria, mientras tenía clavada la espina".

Iglesia⁷⁹, que vinculándola siempre con la maldición bíblica simboliza el sufrimiento del hombre por el pecado cometido y su conciencia del mismo.

De todo ello se infiere la existencia de dos claras interpretaciones simbólicas de distinto origen y cronología atribuidas al acanto: una pagana, nacida en la Grecia Clásica, y otra elaborada en círculos cristianos, en los albores de nuestra Era.

El acanto cultivado, verde y jugoso, se adaptaba mejor a la inmortalidad emanada del mundo pagano, siendo la variedad preferida por los griegos en sus decoraciones⁸⁰, y la que difundirán durante el período Helenístico por tierras de Asia Menor, donde su empleo pervivió bajo el Imperio Romano.

El acanto silvestre por ser más espinoso, resultaba indicado para simbolizar el sufrimiento y la conciencia del pecado del hombre cristiano. Será en Egipto, en los primeros siglos del Cristianismo, donde por un cúmulo de circunstancias sociales, culturales y geográficas

⁷⁹ Entre ellos Melitón de Sardes, que comentando el Salmo XXXI.14, interpreta y extrae un simbolismo: "conciencia del pecado".

⁸⁰ ~~PÉREZ RIOJA, en su "Diccionario de Símbolos y Mitos"~~ (Ob. cit., pág. 40), escribe al respecto: "Los griegos reproducen en sus capiteles corintios bellísimos acantos cultivados". PIJOAN, J. en "El Arte Cristiano Primitivo. Arte Bizantino". *Summa Artis*, T. VII. Madrid, 1.974 (pág. 140) redunda en esta idea escribiendo: "mientras la Grecia Clásica empleó casi como planta inevitable en su decoración el acanto rizado y jugoso, el Egipto Copto adoptó para sustituirle el acanto espinoso". Discrepando abiertamente de todos ellos se encuentra Denise JALABERT ("*La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France*", Paris, 1.965. pág. 14), atribuyendo el acanto espinoso a los griegos y el acanto molle a los romanos.

cas, de las que extraemos: la elevada intelectualidad de sus jerarcas religiosos⁸¹, la inclinación al ascetismo entre la sociedad cristiana⁸² y la presencia de una variedad extremadamente espinosa de acanto⁸³, el lugar que se convierta en el marco propicio para que la hoja de acanto cultivado, de arraigada tradición clásica, sea sustituida por el acanto espinoso, el cuál será investido de una nueva concepción filosófico-religiosa emanada del Cristianismo, es decir, de la interpretación de los textos bíblicos. Los primeros eremitas verán en la hoja de acanto espinoso el elemento apropiado para simbolizar sus dudas, sus sufrimientos espirituales y corporales; ellos siguiendo la tradición clásica adoptarán el acanto en sus decoraciones, pero ya no será el jugoso y verde acanto clásico, sino el enjuto y espinoso acanto silvestre, con cuyas hojas más o menos estilizadas elaborarán maravillo-

⁸¹ "La última parte del siglo II y la primera mitad del siglo III fueron épocas de una poderosa revivificación de la filosofía helenística"... "el siglo III vio el último y decidido asalto intelectual de la cultura clásica contra el Cristianismo"... "El principal encuentro entre los filósofos cristianos y sus rivales paganos tuvo lugar en Alejandría, la ciudad más culta del Imperio. Sus academias y escuelas atraían estudiantes de todas las partes del mundo". Alejandría de esta forma aportará al Cristianismo insignes teólogos durante varios siglos". ZERNOV, N.- "Historia de las Religiones. El cristianismo Oriental". Madrid, 1.962 (págs. 38 y 39).

⁸² La religiosidad e inclinación al ascetismo han sido una constante en el carácter del hombre egipcio, a la que la colectividad cristiana no pudo ser ajena. José PIJOAN redonda en esta idea al escribir: "La vida monástica se organizó primero en Egipto y de él salieron monjes a enseñar las fórmulas de la vida eremita asociada, a Siria y Palestina". Ob. cit. (pág. 155).

⁸³ El acanto silvestre que prefiere como lugar de crianza las zonas del litoral, los torrentes y otros lugares sombríos, de inviernos húmedos, puede sin embargo adaptarse a condiciones de adversidad. Así en Egipto esta hierba adopta caracteres xerófilos: atrofia de sus grandes hojas, aspecto espinoso. Esto es lo que seguramente condujo a José Pijoan a escribir: "La hoja atrofiada de esta planta (refiriéndose al acanto espinoso) del desierto tiene una forma triangular de punta de flecha". Ob. cit. Madrid. 1.974 (pág. 140).

sos juegos geométricos⁸⁴. Este acanto espinoso, claro exponente del simbolismo cristiano, nacido en un mundo monacal cautivará la imaginación de los artistas con el que realizarán verdaderas maravillas decorativas, de las que el Arte Copto es una claro exponente.

Desde Egipto, la simbología cristiana y la nueva estética del acanto se difundirán por todo Próximo Oriente durante los siglos III, IV y V, pasando primero a Siria y Palestina⁸⁵, y después a otros pueblos, llegando a ser bajo el Imperio Bizantino el elemento vegetal más utilizado en la decoración de capiteles, estelas funerarias, etc., desplazando por completo al acanto cultivado. Cabría preguntarse si el éxito de tal difusión se debió sólo a sus posibilidades estéticas o a su contenido simbólico, o tal vez, influyeron ambos.

Los dos simbolismos: pagano y cristiano, no tenían por qué excluirse dado que iban dirigidos a comunidades diferentes; por el contrario, convivieron en perfecta armonía durante las primeras centurias de nues-

⁸⁴ PIJOAN, J.- Ob. cit. (pág. 140). Escribe: "Naturalmente estilizado, el acanto espinoso, produce combinaciones vegetales que parecen geométricas".

⁸⁵ PIJOAN, J.- Ob. cit. (págs. 154 y 155). Escribe: "De Egipto salieron monjes a enseñar las fórmulas de la vida eremita asociada a Siria y Palestina"... "La interdependencia de Siria y Egipto hacía difícil deslindar el campo de escuelas artísticas durante los siglos IV y V".

tra Era⁸⁶. Por otra parte, este elemento vegetal gozó entre griegos, romanos, judíos y cristianos de un papel privilegiado dentro de sus respectivas decoraciones escultóricas, pero cada uno de ellos le confirió un simbolismo distinto, en función de la concepción religiosa de cada pueblo.

No juzgamos preciso examinar las características estilísticas y temáticas de la decoración escultóricas de griegos y romanos, sólo insistir en la importancia que tuvo la hoja de acanto en sus decoraciones arquitectónica; pero sí es necesario recordar el uso que el pueblo judío hizo de esta planta, por la implicación que posteriormente tuvo en ámbitos cristianos.

El pueblo hebreo de Palestina, imbuido por la tradición estética helenística no dudó en utilizar la hoja de acanto para embellecer los capiteles de sus sinagogas, pero desde el siglo III siente la necesidad de indicar el destino del edificio donde estos capiteles habrían de ser ubicados; para ello introducirá en la cesta del capitel corintio, junto a las hojas de acanto, signos de su fe: candelabros de siete brazos (mendorah), coronas, rosetas de seis pétalos inscritas en círculos,

⁸⁶ GRABAR, A.- "La Edad de Oro de Justiniano". Universo de Las Formas. Madrid. 1.966 (pág. 245). Indica que la escultura en Egipto a partir de la mitad del siglo IV está al servicio del paganismo y cristianismo; "Los temas cristianos no suponen la desaparición de los elementos híbridos de las marcas orientales del Imperio. La dos fuentes de inspiración de dejan de entremezclarse".

etc.⁸⁷ Esta práctica, quizás se debiera a la necesidad que pudo sentir el pueblo hebreo de autorreafirmar su propia filosofía religiosa frente al asalto intelectual de la cultura clásica, que se experimentó en ese mismo siglo⁸⁸. Quizás con esta nueva tipología no sólo se pretendiera indicar el destino del edificio sino también incorporar el simbolismo pagano de inmortalidad del acanto a sus signos religiosos, reafirmando de forma gráfica el carácter eterno de la religión judía.

Esta práctica será introducida en ambientes cristianos un siglo después (siglo IV) con una lógica, aunque pequeña variante: la sustitución de los signos judíos por otros propios de la fe cristiana⁸⁹. Es relativamente frecuente encontrar en capiteles, fustes, cimacios y dinteles decorados con acantos, la cruz o el crismón inserto en el tema vegetal, tanto en Oriente como en Occidente.

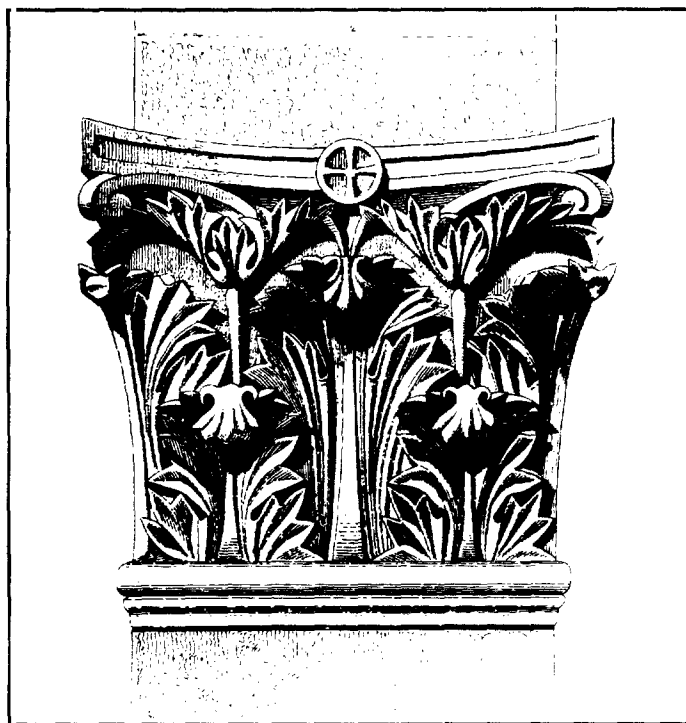
El Arte Bizantino ofrece varios ejemplos en cimacios de las iglesias de San Vital y de San Apolinar in Classe, en Rávena (s. VI), y en varios capiteles bi-

⁸⁷ GRABAR, A.- "Recherches sur les sources juives de l'art Paleochretien". Cahiers Archeologiques: XI. 1.960 (pág. 48).

⁸⁸ Recordemos que los últimos años del siglo II y la primera mitad del III fue una época de poderosa revivificación de la filosofía helenística. Y de la misma forma y por el mismo motivo que afectó al Cristianismo, cabe pensar que también lo hiciera sobre el pueblo hebreo y sus conceptos religiosos.

⁸⁹ GRABAR, A.- "Rechercher sus les sources juives..." Ob. cit. (pág. 50).

zantinos hallados en Sicilia⁹⁰. Igualmente en Siria, durante los siglos IV, V, y principios del VI⁹¹, encontramos



Il. 2.- Capitel. Iglesia principal de El-Barah (Siria).
(ss. IV y V).

⁹⁰ AGNELLO, G.- "I capitelli bizantini del Museo di Messina". Rivista di Archeologia Christiana. 1.968 (págs. 9 y 20).

La presencia de unos capiteles bizantinos decorados con hojas de acanto y cruces, creemos avalan esta hipótesis, aunque se desconozca su cronología exacta y si fueron obra locales o de importación.

⁹¹ De aquella riqueza y esplendor constructivo de Siria durante los siglos IV, V y VI sólo han llegado hasta nuestros días restos arqueológicos, como consecuencia de las guerras que Bizancio mantuvo, primero con los persas sasánidas, después con el Islam, sin olvidar los constantes y temibles terremotos que periódicamente han asolado Siria. Sin embargo, el material constructivo empleado: la piedra, junto con los estudios realizados sobre la arquitectura siria, primero en el siglo XIX por el Conde de Vogüe, que publicó en dos volúmenes aportando una amplísima documentación gráfica, [VOGÜE, Le Conte de.- "Syrie Centrale. Architecture civile et religieuse du Ier. au VIIe. siècle". Tomo I y II. Paris, 1.865 y 1.877.] y posteriormente la metódica exploración arqueológica llevada a cabo por la expedición de la Universidad de Princeton a principios de siglo, dirigida por Crosby Butler, y que fue publicada en dos volúmenes, en los que se recoge una colección amplísima de plantas, monumentos, restauración de edificios caídos, y centenares de fotografías. [BUTLER, C. H.- "Ancient Architecture in Syria". Parte I. Leyden, 1.907; Parte II. Leyden, 1.914.]

el tema de las hojas de acanto asociadas al crismón formando parte de la decoración arquitectónica civil y religiosa⁹² (Ils. 2 y 3). E igualmente el Arte Copto empleará esta práctica⁹³.



IL. 3.- Fragmento de arquitrahe. Arquitectura civil. Serdjilla (Siria).

⁹² Citamos como ejemplo varios dinteles de puertas y ventanas pertenecientes a edificios civiles hallados en Dana (región Norte) y en Serdjilla (Siria Central). Reproducidos en la obra de VOGUE (conde).- "Syrie Centrale. Architecture civile y religieuse du Ier. au VIIe siècle". Tomos I y II. Paris, 1.865 y 1.877. (Il. 31 y 45).

⁹³ El Museo de arte Copto de El Cairo (Egipto) cuenta con varias piezas (capiteles y fustes) en las que se puede observar esta práctica.

El Arte Perrománico también se hace eco de esta práctica, lo encontramos en capiteles carolíngicos, como aquel de la iglesia de San Sático de Milán⁹⁴, y en algunas piezas visigodas⁹⁵, que introducen el tema de la cruz patada entre hojas de acanto.

Con ello se pone de manifiesto la atracción que ejerció durante varias centurias, tanto en Oriente como en Occidente, aquella fórmula nacida en Palestina, e incluso se podría entender que al insertar la cruz (u otros símbolos cristianos) entre hojas de acanto se pretendiera cristianizar un símbolo pagano, ampliamente difundido y empleado en el mundo greco-romano.

Durante un largo lapso de tiempo los focos cristianos nacidos en las provincias occidentales del Imperio Romano utilizan modelos iconográficos extraídos de diferentes religiones orientales⁹⁶ para expresar sus conceptos religiosos; período durante el cuál los judíos extienden su diáspora, los sirios fundan colonias al otro

⁹⁴ El capitel en cuestión, datado de alrededor de 870, es una imitación tremendamente esquematizada del orden corintio, pero presenta una cruz entre sus hojas de acanto. Lo recoge KINGSLEY PORTER, A. en su artículo "The Chronology of Carolingian Ornament in Italy". The Burlington Magazine. 1.917 (págs. 98 - 103).

⁹⁵ Se pueden ver cruces en varios capiteles visigodos de estilo corintio (siglo VII) reutilizados por los árabes en la construcción de la mezquita cordobesa.

⁹⁶ PIJOAN, J.- Ob. cit. (pág. 41) Atribuye un origen oriental al repertorio de imágenes de los primeros cristianos.

lado del Mediterráneo⁹⁷, los cristianos coptos comienzan a exportar su monacato a Occidente⁹⁸. Parece totalmente factible que los distintos simbolismos atribuidos a la hoja de acanto y sus diferentes estilos estéticos extendieran su radio de acción llegando a Europa Occidental, donde con toda seguridad se emplearon conjuntamente en la decoración escultórica, al menos en los albores de la Alta Edad Media; de hecho, paganismo y cristianismo serán dos fuentes de inspiración que no dejaron de entremezclarse dentro del ámbito escultórico.

En efecto, los cristianos en sus primeras manifestaciones artísticas, realizadas durante el período de la Iglesia Perseguida, emplearán en su decoración, para expresar su fe, elementos tomados de otras culturas, de otras religiones que guardaban un cierto paralelismo. Así, signos, símbolos o alegorías de los que era factible

⁹⁷ EBERSOLT, J.- "Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant les croisades". Paris y Bruselas. 1.928. En los capítulos I y III trata con extensión este tema. Afirma en su página 18: "La influencia de Oriente en Galia es palpable en los siglos IV y V". De una forma amplia y detallada indica la presencia en el Mediterráneo Occidental de sirios y judíos, que guiados por una actividad mercantil fundaron colonias en diferentes puntos del litoral y del interior, e indica que su presencia se dejó notar de forma más intensa en el siglo VI.

BUTLER, C. H.- "Early Churches in Syria. Fourth to Seventh Centuries". Princeton University. 1.929. (pág. 264). Habla largamente del papel que el arte sirio debió jugar en las primeras centurias de la arquitectura cristiana en Occidente, cuando la arquitectura siria estaba en su apogeo y Francia e Italia repletas de sirios: marcaderes y monjes. El intercambio entre Siria y Galia quedó largamente testimoniado en crónicas e inscripciones de los siglos III y IV.

HUBERT, J.- "L'Art Pre-roman". Paris 1.939. Ha puesto claramente de manifiesto en su obra mediante excelentes ilustraciones y datos estadísticos la fuerte influencia que ejerce Oriente, ya desde el siglo IV en la arquitectura y en la decoración de la Galia.

⁹⁸ EBERSOLT, J.- Ob. cit. (pág. 12) Escribe: "Uno de los principales agentes de transmisión entre Oriente y Occidente fue el Monacato".

extraer una doble interpretación simbólica, (pagana para unos, cristiana para otros) fueron incorporados a la decoración escultórica y pictórica del Arte Paleocristiano. Tras los Edictos de Milán (313) y Tesalónica (380) que suponen la victoria definitiva de la religión cristiana sobre el paganismo, su iconografía ya arraigada profundamente en la comunidad cristiana no sufrirá cambios sustanciales; lejos de concebir la eliminación de aquella simbología adoptada, se limitará a ampliar y enriquecer su repertorio.

Nada mejor que las pinturas de las catacumbas, los mosaicos de las iglesias de Roma y los primitivos sarcófagos cristianos para observar esta asimilación de signos y símbolos, y comprender que los cristianos hablan a través de todos ellos de sus conceptos religiosos⁹⁹. Así, la vid y las escenas de vendimia, propias del culto dionisiaco serán asociadas con la Eucaristía y el Bautismo¹⁰⁰, y el acanto por su carácter vivaz e imperecedero pudo ser asociado a los conceptos de **inmortalidad** y **eternidad**.

Este trasvase de conceptos simbólicos y estilísticos, que se ha pretendido esclarecer, se realizó

⁹⁹ PIJOAN, J.- Ob. cit. (pág. 89).

¹⁰⁰ PIJOAN, J.- Ob. cit. (pág. 215).

gracias a los numerosos contactos existentes entre Oriente y Occidente: las actividades comerciales, que a pesar de la caída del Imperio de Roma no desaparecieron en su totalidad, quedaron en manos de hombres griegos, sirios y judíos, que lentamente durante los siglos V y VI fueron nutriendo colonias en Europa Occidental¹⁰¹; esto, junto con la expansión territorial experimentada por el Imperio Bizantino durante su Primera Edad de Oro (siglo V) contribuiría de una forma u otra a difundir el simbolismo de inmortalidad que la Grecia Clásica había concedido al acanto, pues muchos de estos hombres conservarían resabios del paganismo.

Por otra parte, en Occidente durante los Años Oscuros, es decir, aquellos primeros siglos de la Alta Edad Media, la escultura figurativa casi desaparece¹⁰² ocupando su lugar la temática vegetal más o menos abstracta; la cual seguiría desempeñando la misma función pedagógica atribuida a la imagen cristiana y continuaría siendo un claro exponente de las ideas y de la fe de la Iglesia de Roma.

¹⁰¹ BALTRUSAITIS, J.- "Art Sumerio. Art Roman". Paris, 1.934 (pag. 62 y 63) Analiza ampliamente las relaciones entre Oriente y Occidente a través de la Historia e incluso de la Prehistoria. Extraemos el siguiente texto: "Los coptos, los sirios, los bárbaros, los árabes y bizantinos, todos han contribuido a reforzar los lazos. Se dice que los contactos entre Europa y Oriente han sido constantes gracias a los peregrinos, los viajeros, el comercio, sin hablar de las cruzadas y de otros factores históricos. Las colonias de orientales en occidente a comienzos de la Alta Edad Media una sido estudiadas por M. Brehier., Y M. Ebersoldt ha reunido recientemente una rica documentación sobre las vías por las que se llevaba a caba tales contactos".

¹⁰² GRABAR, A.- "La Edad de..." Ob. cit. (pag. 275).

En este marco se ha de incluir la hoja de acanto, uno de los elementos vegetales más utilizados en la decoración escultórica durante toda la Edad Media.

El Arte Prerrománico empleará este motivo vegetal, a veces con un marcado esquematismo, otras con cierto naturalismo, e incluso en ocasiones asociándolo (como se ha dicho anteriormente) a otros símbolos claramente cristianos. Es particularmente interesante, para este estudio, detenerse en una serie de sarcófagos del siglo VI, encontrados en Toulouse¹⁰³ porque su único tema decorativo lo constituye elementos vegetales: vid, hiedra y acanto, flanqueando o enmarcando el anagrama de Cristo; así se observan hojas de vid y de hiedra enmarcando el crismón, y acantos en roleos encerrados en círculos.

En base a todo lo expuesto anteriormente, la presencia del acanto en estos sarcófagos, lejos de tener un mero y simple carácter decorativo, podrían ser una clara evidencia de la pervivencia o asimilación, por parte de la iconografía cristiana, de un símbolo pagano

¹⁰³ BOUBE, J. "Les Sarcophages paleochrétiens de maîtres tolosane". Cahiers Archeologiques: IX. 1.957 (págs. 33 a 72).

El origen de los talleres del S.O. de Francia ha suscitado ríos de tinta, llegando a ser considerado por algunos arqueólogos de origen visigodo, y para otros merovingio; sin embargo hay la tesis mantenida es bien distinta: los marmolistas que en ellos trabajaban eran de origen galo-romano, por ello algunas de sus obras (como los sarcófagos referidos) han sido catalogadas como paleocristianas para algunos (BOUBE), y merovingias (por su cronología) para otros (JALABERT).

que aludía a la inmortalidad, y cuyos remotos orígenes estaría en aquellos bellos acantos que decoraban las estelas funerarias griegas.

Cabe cuestionarse una gran interrogante: ¿que mensaje encerraba el acanto durante el Medievo? ¿que enseñanza transmitía al fiel que lo contemplaba?.

La hoja de acanto durante la Edad Media fue investida de un doble simbolismo derivado de sus dos características esenciales: sus pequeñas espinas y el gran desarrollo y carnosidad de sus hojas; quizás por ello, los artistas medievales prefiriesen en acanto silvestre: más espinoso y mas rizado, pero no menos bello que el cultivado y utilizado en el mundo clásico¹⁰⁴. El padre Pinedo considera ambos aspectos y escribe: "la hoja de acanto, dice un viejo texto, es una hoja de la que nacen espinas blandas al principio, que endureciéndose luego hieren fuertemente al que sin precaución las coge; y las espinas son símbolo de la solicitud y cuidado de las riquezas, de las concupiscencia y de los deleites del siglo, representando también el estímulo de la carne. Las hojas carnosas que estas espinas producen son la carne del pecado que con nosotros llevamos, de la que indefectiblemente nacen los vicios, débiles al principio, fuer-

¹⁰⁴ PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 40).

tes luego"¹⁰⁵. El símil -nos dice- no puede ser más exacto. Este símbolo nos enseña como debemos desarraigar estas espinas al principio, para que luego, al hacerse más fuertes y agudas no nos acucien, haciéndose más difíciles de desarraigar, y atormenten al alma con sus fuertes púas, siguiendo el consejo del Salmo LVII¹⁰⁶:

"Antes de que vuestras espinas, es decir, vuestros vicios, formen cambrónera debéis desecharlos, pues si no sólo quedará la ira de Dios que caerá sobre vosotros y os absorberá".

Junto al exhaustivo estudio del padre Pinedo, otros investigadores aportan aspecto parciales, pero también enriquecedores: Churruca¹⁰⁷, atendiendo a su carácter espinoso, las considera símbolos de las espinas y abrojos que habrían de producir la tierra maldita; para Morales y Marín¹⁰⁸, lo son de las cosas inferiores; Olaguer-Feliú apunta un hipotético simbolismo alusivo al

¹⁰⁵ PINEDO, R.- "El Simbolismo en la Escultura Medieval Española". Madrid, 1.930 (pág. 23).

¹⁰⁶ PINEDO, R.- Ob. cit. (pág. 24).

¹⁰⁷ CHURRUCA, M.- "Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española: siglos X-XIII". Madrid, 1.939 (pág. 121).

¹⁰⁸ MORALES Y MARIN, J. L.- "Diccionario Iconográfico y Simbólico". Madrid. 1.984. (pág. 15).

bautismo, del rito de aspersión¹⁰⁹; mientras que para Beigbeder¹¹⁰, está en función del número, dado que en el simbolismo cristiano los números no eran expresiones meramente cuantitativas, sino que encerraban completas ideas y ocuparon un importante lugar en su sistema simbólico.

De las investigaciones llevadas a cabo por estos medievalistas podría inferirse que el simbolismo de inmortalidad atribuido por el paganismo, primero, y después por las comunidades cristianas, fue lentamente relegado al olvido o, mejor dicho, sustituido por un simbolismo nacido en ámbitos cristianos y difundido por los Padres de la Iglesia. Sin embargo, rehusamos tal hipótesis con la convicción de que no hubo exclusión alguna; muy al contrario, pudieron haber convivido en pacífica y longeva armonía, continuando aún presentes en el Arte Medieval. Nos basamos para realizar tal afirmación en el análisis de determinados capiteles y arquivoltas con decoración de acantos arrollados asociados a una flor de ocho pétalos, número que poseyó un profundo contenido simbólico: la regeneración del hombre¹¹¹. Esto permite

109

OLAGUER-FELIÚ, F.- "El Arte Medieval hasta el año 1.000". Madrid. 1.989. (pág. 85).

110

BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 24).

Su afirmación se basa en la profunda convicción que tiene de la existencia de una flora con valor de signo en función del número

111

PINEDO, R.- "El Simbolismo en ..." Ob. cit. (pág. 153).

redescubrir en pleno Arte Románico aquella simbología de origen pagano, que adaptada y asimilada perfectamente por el Arte Cristiano durante los primeros siglos de su aparición, se conservó en su memoria y fue empleada sabiamente cuando las exigencias de los programas iconográficos lo requerían.

De todo lo expuesto hasta aquí se deduce la complejidad simbólica que encerró este motivo vegetal durante toda la Edad Media. Así pues, mientras la hoja de acanto podría haber transmitido al fiel iletrado la idea de: **"la debilidad del hombre ante el pecado"**, incidiendo en uno de los grandes enemigos del alma: la carne, que obsesionó en extremo a las mentes rectoras de la Iglesia medieval, quizás por considerar a su sociedad proclive a los vicios carnales¹¹²; en otras ocasiones, este mismo elemento vegetal pudo haber encerrado otro simbolismo más elevado y espiritual, más cercano al intelecto instruido de las comunidades monacales que al pueblo iletrado, alusivo a la capacidad de **regeneración del hombre**, es decir, a la **inmortalidad del alma**.

112

Los directores de los programas iconográficos en su deseo de aproximar este mensaje a una sociedad campesina, desconocedora de la tradición clásica y en permanente contacto con la Naturaleza, sustituyeron la hoja de acanto cultivada por la del acanto silvestre.

La hoja de acanto¹¹³ es particularmente importante en el Románico español: lo es desde el punto de vista cuantitativo, pues son muy numerosos los capiteles, arquivoltas, e incluso tímpanos en donde aparecen¹¹⁴; lo es, por la amplia variedad tipológica que presenta: en ocasiones muy esquematizado, en otras asombrosamente naturalista (Ils. 4 y 5), y con frecuencia asociada a frutos (Il. 6); lo es por estar presente, tanto en el Románico oficial (especialmente en el de la Ruta Jacobea), como en el rural, lo que contribuye a encontrar obras bellísimas, de artífices de primera talla, y otras toscas de maestros locales.

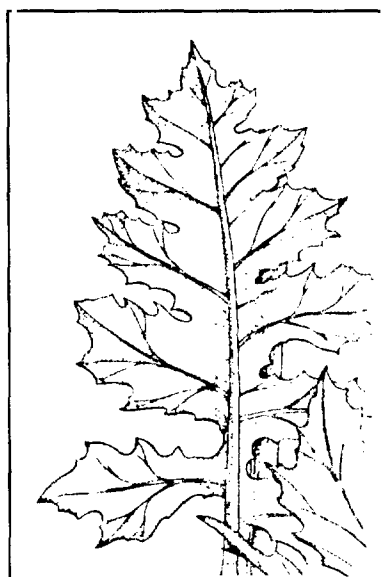
¹¹³ HERNÁNDEZ, F.- "Un aspecto de la influencia del arte califal en Cataluña (Basas y capiteles del siglo XI)". Archivo Español de Arte y Arqueología, nº 16. 1.930.

En este artículo, el autor sin hacer referencia alguna al posible carácter simbólico de la hoja de acanto, realiza un estudio estilístico de los capiteles corintios o "compuestos corintiados" y de las basas de Ripoll, con los hallados en Cornellá y con las basas de Roda, y permite ir concretando ideas acerca de un movimiento artístico que se produce en Cataluña durante la primera mitad del siglo XI; estudio que pone de relieve las influencias andaluzas en el arte catalán del siglo XI.

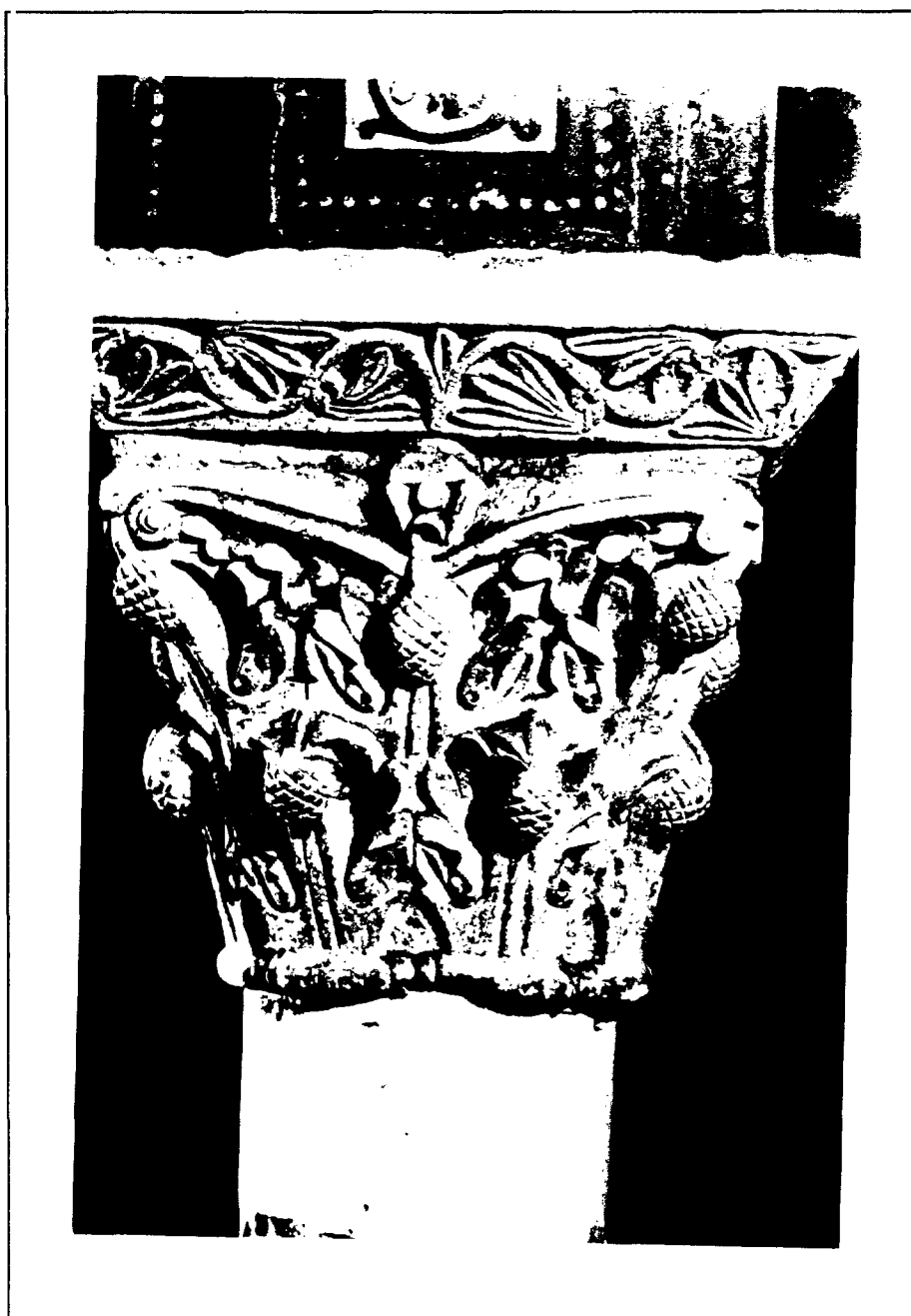
¹¹⁴ Citemos como ejemplos algunos capiteles de: San Isidoro de León, Catedral de Santiago de Compostela, claustro de Santo Domingo de Silos, Catedral de Santo Domingo de la Calzada (Logroño), Claustro de Tudela (Navarra), claustro de la Catedral de Gerona, Besalú (Gerona), S. Joan de les Fouts (Gerona), Galligans, Claustro de San Benet de Bages (Barcelona), Claustro de San Pedro del Campo (Barcelona), iglesia de San Pedro de Roda, Catedral de Jaca. Iglesia parroquial de Sos del Rey Católico (Zaragoza), Iglesia parroquial de San Salvador en Piasca (Santander) Claustro de San Pedro de Soria, San Martín de Segovia, Barrios de Bureba (Burgos) y un largo etcétera.



Il. 4.- Capitel. Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos.



Il. 5. - Hoja de acanto muy reducida.



Il. 6.- Capitel. Cripta de San Isidoro de León

De cualquier forma, la hoja de acanto empleada con tanta profusión en la escultura medieval española, y tradicionalmente considerada como un elemento exclusivamente decorativo, merece que sea observada con otro espíritu más receptivo y tolerante, que permita sopesar todo el bagaje simbólico que pudo haber encerrado, y que pudiese haber influido en su incorporado a la flora esculpida en el arte Románico.

H E L E C H O

EL HELECHO

El término "helecho" encierra un contenido amplio, e incluso podríamos decir confuso, pues además de designar vulgarmente el "*Pteridium aquilinum*", planta muy conocida por su abundancia en los bosque de nuestras latitudes, equivale etimológicamente al término botánico "*Filicinas*" (del vocablo latino "*filictum*" que designa una clase de plantas criptógamas, y además se corresponde también etimológicamente con el vocablo griego "*pteridofitas*", nombre que además de designar a la totalidad de las plantas criptógamas, es decir, aquellas carentes de flores o que no tienen órganos sexuales visibles a simple vista, denomina también a una de las cuatro grandes ramas del Reino Vegetal, que comprende varias clases; siendo una de ellas las *Filicineas* o *Filicinas*, que son los helechos propiamente dichos.

Esta clase de plantas criptógamas se caracterizan por tener las hojas notablemente grandes, a veces mayores que el propio tallo, que a menudo se arrastra a flor de tierra o sobre el suelo, convertido en lo que se llama "rizoma"; las hojas, ostensibles por su tamaño y

verdor, tienen un doble cometido: el de asimilar los productos que el aire aporta y el de producir los órganos adecuados para la multiplicación del vegetal, esto es, los esporángios y las esporas, que nacen en el envés de las hojas; las cuales por este doble cometido se suelen llamar "**frondes**", y generalmente son pecioladas, lanceoladas y están divididas en segmentos oblongos (pinnas) unidos entre sí por la base.

Esta clase de las *Filicineas* está constituida por un elevadísimo número de formas de helechos, al que los botánicos en su deseo de sistematizar han aplicado complejas subdivisiones (subclase, orden, familia, subfamilia o tribu, género, especie, subespecie); y a todas ellas de forma genérica se puede aplicar correctamente el término "helecho".

Nos centramos en el orden de las *Filicales*. Estos helechos pueden tener tallo aéreo erguido con frondes (hojas) y raíces, como en los helechos arbóreos, o un tallo subterráneo más o menos horizontal (rizoma) del que parten las frondes. Estas **frondes** cuando nacen están **arrolladas en espiral desde su ápice** (circinadas) para protegerse de los rigores del ambiente y de la dureza del substrato; pueden ser indivisas o ramificado-pinnadas, pudiendo tener el raquis o nervio medio de la fronde una

o varias veces ramificado, pero siempre en un plano. Los esporángios se reúnen en grupos (**soros**) protegidos o no por órganos de diversas clases y orígenes.

En base a todas las diferencias apreciables dentro de este orden se han estructurado varias familias, siendo una de ellas, la denominada "*Polipodiaceas*". Esta familia será la que adquiriera mayor importancia para nosotros varios motivos:

- 1º) Por comprender cerca de tres mil especies.
- 2º) Por la variedad en los tipos de frondes; y
- 3º) Por incluir aquellos géneros y especie más comunes y conocidas por el hombre desde la Antigüedad: bien por su abundancia en determinados parajes o por sus propiedades curativas conocidas y apreciadas por la medicina popular.

Las *Polipodiáceas* son helechos por lo general longevos, perenne o vivaces, raras veces anuales; no son arborescentes; rizomatosos; y compartirán ciertas características propias de su orden: las frondes de las plantas adultas nacen arrolladas entre si; en su envés se forman los esporangios agrupados en soros, que a menudo quedan protegidos por los propios bordes de la fronde o por tejidos epidérmicos (indusios). Presentan también una

gran variedad en cuanto al tipo de fronde, pudiéndolas encontrar:

a) de limbo entero sencillo: *Scolopendrium*

b) de fronde pinnado: *Polypodio vulgare*

Ceterach

blechnum, etc.

c) de fronde bipinnado: *Polystichum*

Aspidium, etc.

d) de fronde tripinnado: *Pteris aquilina*

e) de fronde palmeado: *Asplenium palmatum*.

Las plantas de esta familia se encuentran en diferentes continentes y a diferentes latitudes, pero tienen un denominador común: su atracción por los lugares húmedos y sombríos.

La complejidad que encierran estas plantas nos impide tratar al helecho de forma genérica, por lo que nos centraremos en un reducido número de especies. Primero, en aquellas recogidas por Dioscórides en su "Materia Médica", y que fueron posteriormente objeto de estudio de Andrés de Laguna¹¹⁵: el helecho macho (*Dryopteris Filix-mas*), el culantrillo menor (*Asplenium tricho-*

¹¹⁵ Andrés de Laguna (1.499-1.560). Nació y murió en Segovia. Fue un prestigioso médico en toda Europa, llegando a estar al servicio del Papa Julio III. Fue el traductor de la "Materia Médica" de Dioscórides, que amplió con acertados comentarios

manes), la lengua de ciervo (*Phyllitis scolopendrium*), hemionites (*Phyllitis sagillata*) y el polipodio (*Polypodium vulgare*). Después trataremos otras especies, que aunque no fueron recogidas en obras clásicas, han podido ser igualmente conocidas y utilizadas en determinados lugares, por sus propiedades terapéuticas, e incluso ejercer cierta atracción por su belleza, ya que algunos ejemplos parecen estar presentes en la flora esculpida del Arte Románico español; tales como la Cabriña (*Davallia canariensis*), el *Asplenium septentrionale*, el *Asplenium palmatum* y el Culantrillo de pozo (*Adiantum*).

El Helecho macho (*Dryopteris Filix-mas*) es una especie que está ampliamente difundida por la zona templada del Hemisferio Boreal, y concretamente en España es una de las más robustas; se cría en los bosques sombríos y húmedos, a la vera de los arroyuelos, en los barrancos de las montañas de casi todo el país, desde los Pirineos a Sierra Nevada y desde Cataluña hasta Galicia y Portugal. Dioscórides en el capítulo CLXXXV del libro IV de su *Materia Médica* nos dice de él: "Nace el helecho por los montes pedregales. Produce de un solo pezón sus hojas, sin tallo, sin flor y sin fruto, luengas de un codo, profundamente hendidas, desplegadas en forma de alas y

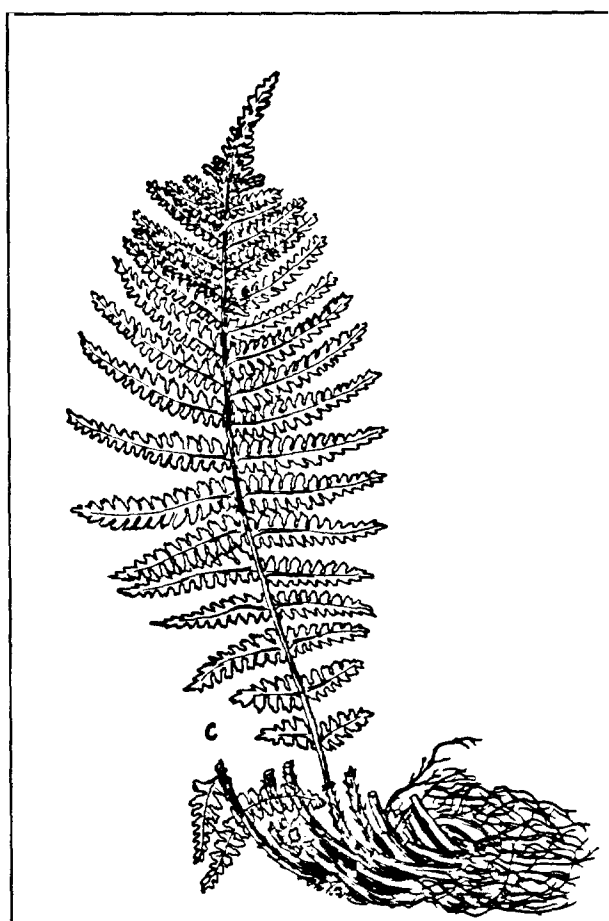
algún tanto graves de olor. Extiende por la haz de la tierra su raíz negra y longueta, de la cual nacen muchas hojuelas, algún tanto austeras al gusto. Tomadas con aguamiel cuatro dragmas de su raíz, extermina las lombri- ces anchuelas, bebida reduce las hinchazones del bazo y en emplasto remedia las heridas hechas por saeta de ca- ña.." ¹¹⁶. Andrés de Laguna indica en sus comentarios que su humo extermina las chinches y contraindica su aplica- ción a las mujeres "por cuanto dado a las preñadas, las hace mal parir luego; y a las otras quita potencia de jamás empreñarse" ¹¹⁷.

La descripción botánica actual ratifica y com- pleta la clásica: en efecto la base de esta planta está constituida por un grueso y rollizo rizoma, ligeramente soterrado, llegando a alcanzar en algunos casos hasta diez centímetros de espesor, por veinte o treinta de longitud, adelgazado en su extremo inferior donde apare- cen un manojo de raíces muy duras, rígidas y negras; y más grueso en su ápice, esto es, en el extremo donde brotan las frondes. Estas, también muy robustas, pueden crecer hasta un metro de longitud, tienen forma lanceo- lada, pero están divididas en segmentos tan profundos que

¹¹⁶ DIOSCORIDES P.- "Acerca de la Materia Medicinal y de los venenos mortíferos". Edicio- nes de Arte y Bibliofilia. Madrid, 1.983. (pág. 348).

¹¹⁷ FONT QUER, P. "~~Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado~~". Barcelona, 1.980. (pág. 61).

llegan hasta el raquis, para volver a dividirse cada uno de ellos en otros segmentos igualmente profundos, que tienen los bordes dentados o lobulados, lo que confiere a las frondes esa apariencia de alas (Il. 7).

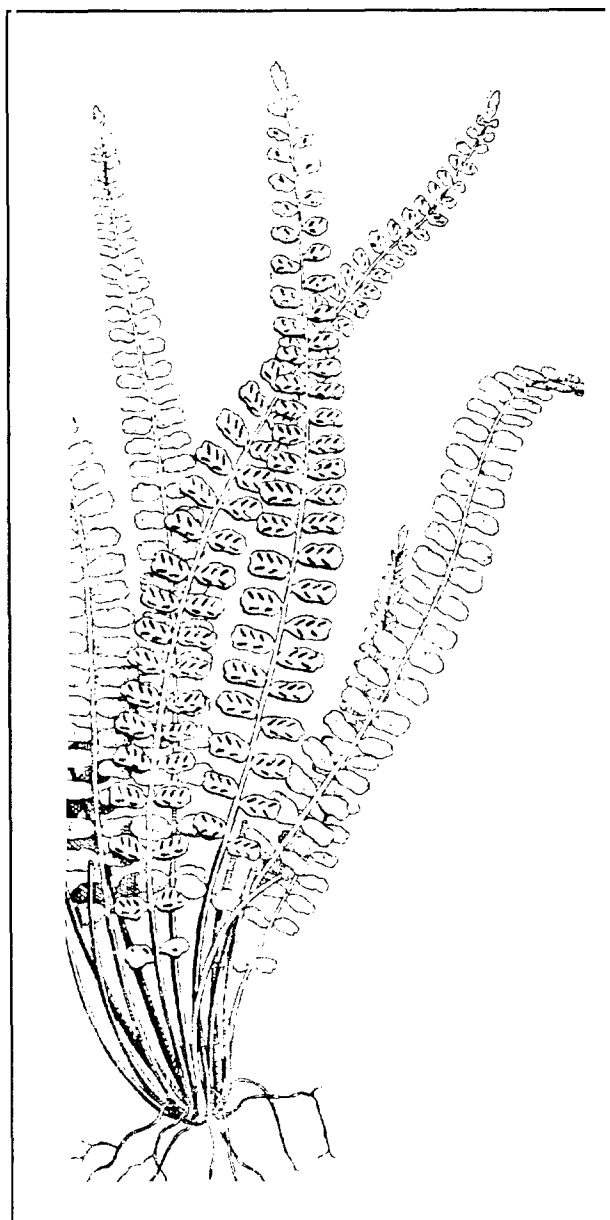


Il. 7.- Helecho macho (*Dryopteris filix-mas*)

De sus múltiples virtudes, una ha sido corroborada por la medicina actual, por cuanto que los principios activos de su rizoma pertenecen al grupo de los fluroglúcidos, es decir, aquella sustancia que tiene la virtud de paralizar la musculatura de diversos gusanos intestinales, los cuales quedan inmóviles y se desprenden de las paredes del intestino; por ello en Medicina se hace uso de esta virtud cuando se trata de expulsar la tenia. Por tanto, posee, en efecto, esa **propiedad antihelmíntica** atribuida desde los inicios de nuestra Era.

El Culantrillo Menor (*Asplenium Trichomanes*) se cría en las paredes de los pozos, en los muros y peñascos húmedos y sombríos de todo el país, desde el nivel del mar hasta los dos mil metros de altitud. Es un helechito perenne de poco más de un palmo de altura, con la cepa corta, de la que nacen numerosas raíces delgadas, duras y negras, y un manojo de frondes estrechas y largas, pinnadas, con un nervio central o raquis tieso de color negro-rojizo sobre el que se insieren de quince a treinta pares de segmentos aovados un poco irregulares. En la cara inferior de estos segmentos o pinnas los esporángios forman soros alargaditos, estrechos y con el indusio levantado por uno de sus lados; maduran sus espo-

rangios durante todo el año y la hierba conserva su verdor en invierno (Il. 8).



Il. 8.- Culantrillo Menor (Asplenium Trichomanes).

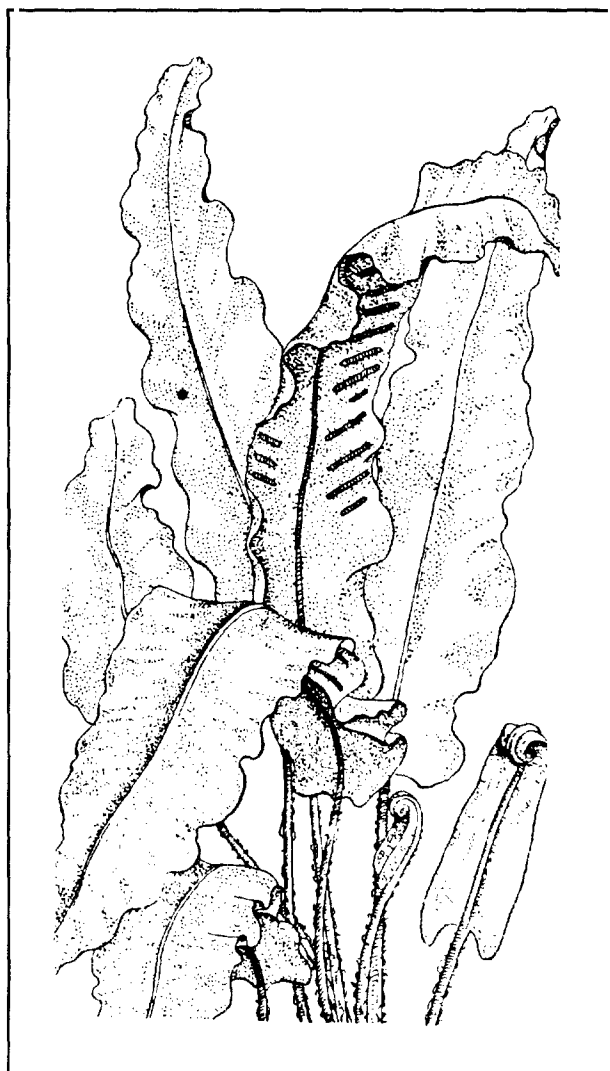
Dioscórides nos habla de esta especie en el capítulo CXXXVIII, libro IV de su "Materia Médica", denominándola *Trichomanes* de la que nos dice: "nace en los mismos lugares y es semejante al helecho, aunque muy más pequeña. Produce de ciertos ramillos sutiles, acerbos, hosclos y relucientes, unas hojas menudas, como aquellas de las lentejas, de la una y de la otra parte puestas en orden unas en frente de otras. Créese que tiene aquesta la misma fuerza que el adiantro"¹¹⁸. Laguna aclara esta cita escribiendo: "tiene el vigor de hacer renacer presto los cabellos y de darles agradable tinctura, de donde merece llamarse polytrichon y callitrichon". Parece haber sido muy apreciado en medicina popular, a juzgar por la variedad de sinónimos: culantrillo menudo, adianto rojo, tricomanes, politrico, etc., aludiendo alguno de ellos a sus virtudes al significar literalmente, como en el caso del politrico "mucho pelo"¹¹⁹.

Esta especie es uno de los helechos que con mayor facilidad se reconoce en numerosos capiteles del Románico español.

¹¹⁸ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 325).

¹¹⁹ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 325). Comentario de Andrés de Laguna al capítulo 138, del libro IV, titulado "Del Tricomanes".

La Lengua de ciervo (*Phyllitis scolopendrium*) se cría, sobre todo, en las cuevas y simas de terrenos calcáreos, con poca luz, sin sol y con abundante humedad, e igualmente en los muros sombríos y fisuras de las peñas que miran al Norte en las comarcas de lluvia y nieblas frecuentes, en toda la península. Es un helecho de muy fácil identificación porque **sus frondes son enteros**, de



Il. 9.- Lengua de ciervo (*Phyllitis scolopendrium*)
(Reducida a la mitad)

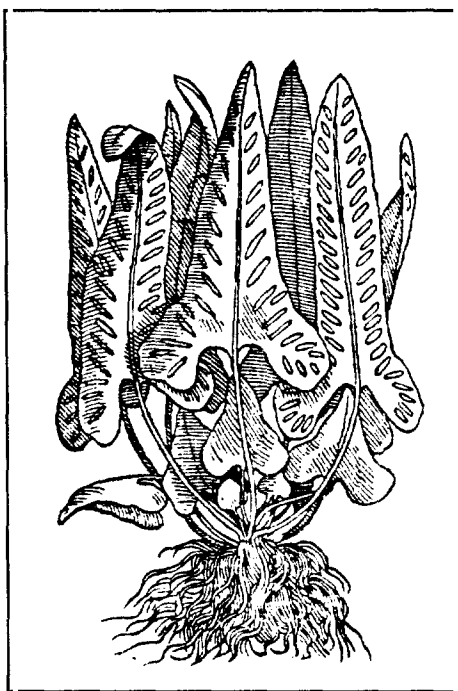
uno a tres palmos de altura. Los soros se hallan en el reverso, entre el nervio medio y los bordes, y son grandes, paralelos entre si, en posición oblicua con respecto al raquis (Il. 9).

Esta descripción parece que se corresponde con la que Dioscórides aporta de la *Phylítide* (capítulo CXV, libro III) que según Laguna dice: "La phylítide produce seis o siete hojas semejantes a aquellas de la romaza, empero más luengas, más viciosas y muy derechas; las cuales por la haz son lisas y por el envés tienen ciertos gusanos subtiles, apartados unos de otros. Nace en los lugares más sombríos de los jardines y es estríptica al gusto. Esta planta no produce tallo, ni flor, ni fruto"¹²⁰. Laguna en sus comentarios identifica esta planta con la denominada por los botánicos "lengua de ciervo" y dice: "llaman también scolopendria, vulgarmente, algunos, a esta lengua cervina, y dan la virtud de consumir el bazo, aunque ni la conviene el tal nombre, en ella tal facultad se halla. Porque la legítima scolopendria que tiene fuerza de resolver el bazo es aquella que los griegos llaman asplenion; los árabes, cetrach, y doradilla, los castellanos"¹²¹. Continúa diciendo que Dioscórides

¹²⁰ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 242).
FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 62).

¹²¹ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 242).
FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 62).

concede esta facultad a otro helecho, el Hemionitide (*Phyllitis sagittata*) (Il. 10), y que eran tantas las afinidades naturales entre ambas plantas (lengua cervina y hemionitide) que la gente del campo identificó también sus facultades medicinales, llegando a extenderse entre el vulgo la creencia de que la lengua de ciervo era remedio apropiado para las inflamaciones de bazo.



Il. 10.- Hemionitide (muy reducida).

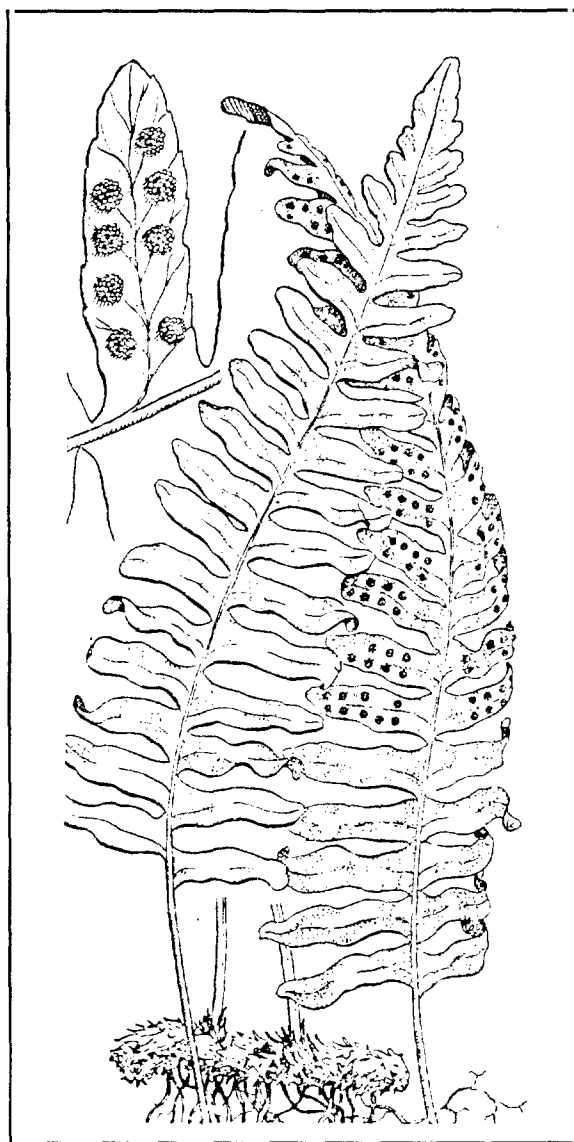
Estas supuestas virtudes contra los infartos del bazo perdurarán durante siglos en la creencia popular de algunas zonas del Occidente Europeo, y en opinión del ilustre Dr. Font Quer subsisten en nuestro país, sobre

todo en los Pirineos y en las comarcas catalanas, cuyas gentes conservan la fe en las virtudes de la melsera (sinónimo catalán de la lengua de ciervo) para combatir los infartos u opilaciones del bazo. Es esta, a su juicio, una tradición que arranca, por lo menos, de los tiempos de Cristo. La causa de tal confusión pudo estar en que esta especie, tan abundante en otros países del Mediterráneo era casi inexistente en la península¹²².

El Polipodio (*Polypodium vulgare*) (Il. 11) se cría, como las especies anteriores, en las fisuras de los peñascos, en los muros sombríos, en las horcaduras enmuscadas de los robles y otros árboles, en todo el país, desde el nivel del mar hasta más de 2.000 metros de altitud. De morfología similar al helecho macho. Dioscórides lo describe de forma concisa pero exacta en el capítulo CLXXXVII, Libro IV de su Materia Médica; tomándola de Laguna se expresa en los siguientes términos: "alto de un palmo, algún tanto vellosa y semejante al helecho, pero no tan menudamente hendido. Su raíz el vellosa y llena de ciertos nudos vacíos como aquellos del pulpo". Le atribuye virtud purgativa a su rizoma, reconocida por la farmacología actual.¹²³

¹²² FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 63).

¹²³ DIOSCÓRIDES, P.- Ob. cit. (pág. 350).
FONT QUER, P.- Ob. cit. (págs. 71 y 72).

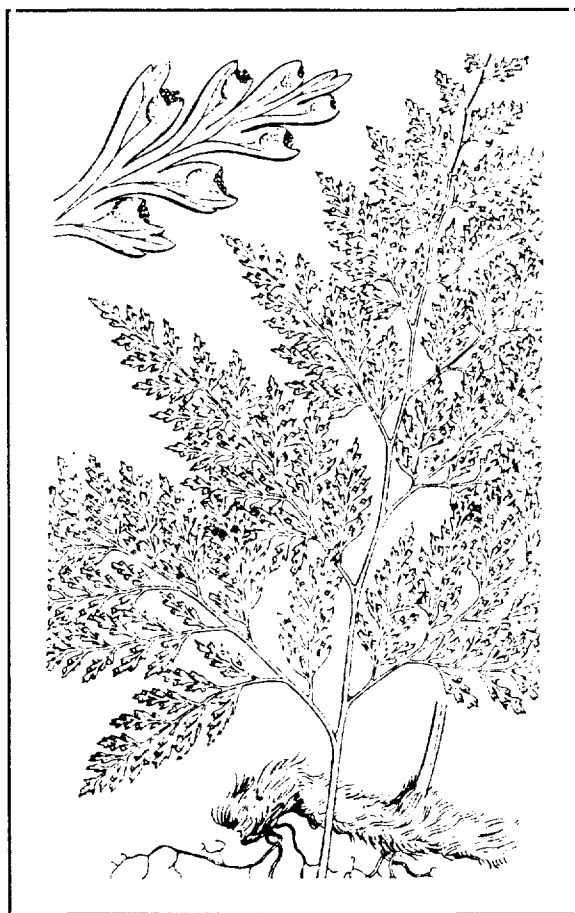


Il. 11.- Polipodio (Polypodium vulgare).

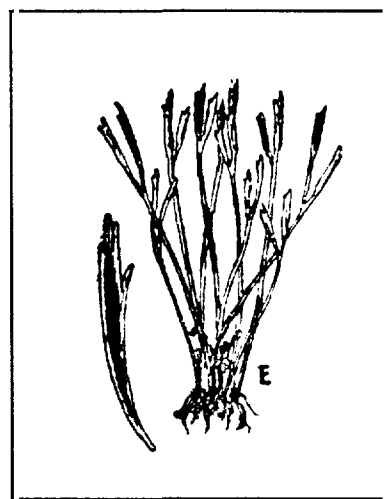
Junto a estas hierbas ampliamente conocidas y utilizadas desde la Antigüedad, de las que tenemos constancia escrita, hemos de incluir un reducido grupo de especies de helechos cuyas virtudes curativas y usos en la medicina popular indican la gran importancia que tu-

vieron entre el vulgo, llegando incluso a estar representadas en la flora esculpida del arte medieval español. Nos referimos a la *Davallia canariensis*, al *Asplenium septentrionale*, al *Asplenium palmatum*, e incluso al *Adiantum*.

La *Davallia canariensis* o Cabriña (Il. 12) es un helecho de uno a dos palmos de altura con rizoma grueso y prolongado, que discurre a veces a flor de tierra, pero con mayor frecuencia se encuentra sobre los troncos de los árboles vetustos (helecho epífita). Echa unos frondes de figura triangular, divididos y subdivididos en segmentos, en cuyo envés se encuentran los esporangios reunidos en montoncillo dentro de unas, especies de urnas. Es una especie rupícola, por lo que se cría en los peñascos y en los muros sombríos de las laderas montañosas de las costas atlánticas, desde Tarifa hasta el litoral cantábrico. Precisamente su área de dispersión nos indica la causa de su ausencia en las obras clásicas dedicadas a las Ciencias Naturales. Su rizona sustituyó al de la Calaguala americana, pues se creía útil para las enfermedades venéreas.



Il. 12.- Cabriña (*Davallia canariensis*), y arriba a la izquierda detalle de los esporangios.



Il. 13.- *Asplenium septentrionale*.

El *Asplenium septentrionale* (Il. 13) difiere considerablemente de las especies anteriores debido a su aspecto de liquen fruticuloso, por las frondes divididas en segmentos lineales inciso-dentados. Esta especie es indicadora del roquedo silíceo.

Los diferentes helechos aquí tratados son una muestra del abundante número de especies existentes; y las denominaciones, más o menos ortodoxas, con que se designan nos indican que hacen referencia en la mayoría de las ocasiones a uno u otro de los elementos más representativos de cada especie: atiende a veces, a la morfología de sus frondes, de su rizoma, de sus esporangios, e, incluso, a sus propiedades curativas; lo cual no ha de extrañarnos pues el "nombre de las plantas, conservado por tradición popular, a menudo ha sido buena guía para reconocerlas"¹²⁴. El hombre desde la Antigüedad tuvo la necesidad de observar el Reino Vegetal, del que tanto dependía su supervivencia, y seguramente el hombre griego por tener ya arraigadas sus convicciones en lo tocante a las virtudes de las plantas, y por la necesidad de su identificación, cuando sus conocimientos morfológicos y sistemáticos eran todavía rudimentarios, incidía en los rasgos más representativos o específicos de cada planta, para una mejor identificación; rasgos que se traducían en muchas ocasiones al nombre de la planta. Por ello los griegos dieron al helecho el nombre de "*pteris*" (πτερίς) que deriva del vocablo "*pteron*" (πτερον) que significa "**ala**", haciendo referencia a la forma de sus

¹²⁴ FONT QUER, P.- Ob. cit. Introducción XXI.

frondes. El nombre castellano deriva del latino "*filic-tum*" que procede de "*filix-icis*", y dio origen al nombre de la clase *Filicinaea*. Pero aún cuando ambas denominaciones sean genéricas, cada especie fue adquiriendo un nombre propio, otorgado por griegos, romanos o árabes, que en muchas ocasiones fue sustituido por sinónimos en lengua romance. No obstante, todos continuaron sirviendo de guía para su identificación o haciendo alusión a sus virtudes curativas. Así "*pteris*" aludía a la disposición de sus segmentos frondinos en forma de ala, o como en el caso del *Phyllitis scolopendrium*, cuyo sinónimo castellano es "lengua de ciervo" por la semejanza entre ambas; "*polipodio*" hacía referencia a las cualidades de su rizoma, pues del griego "*πολυποδιον*" y este de "*πολυπους*", de muchos pies, quería recordar las múltiples raicillas que poseía, o como dijera Laguna, a los nudos vacíos, a modo de ventosas similares a las del pulpo, como indicaba su nombre griego. Otros hacen referencia a la forma o disposición de sus esporangios (soros): *scolopendrium* del griego "*scolopendria*", mil pies; *polystichum*, del griego "*poly*" muchos, y "*ytichos*", filas; *aspidium*, del griego "*aspidion*", pequeño escudo. O como en el caso del *Asplenium* y del *Trichomanes* que aluden a sus propiedades medicinales: *asplenium*, del griego "*a*", no, y "*splen*" bazo,

por combatir los infartos de bazo; politrico, sinónimo catalán del trichomanes, que significa literalmente "mucho pelo".

El hombre desde los albores de su Historia inició una lenta y larga búsqueda en la Naturaleza con el fin de obtener de ella elementos beneficiosos; observó las propiedades de cada planta, de cada variedad, pues cada una producía en el ser humano unos efectos específicos. La minuciosa y lenta experimentación de lo observado le enseñó a discernir, en ocasiones con bastante exactitud, las propiedades específicas de cada planta. Durante siglos esta "ciencia" fue transmitida oralmente de generación en generación, pero la aparición de las grandes civilizaciones en el Próximo Oriente conllevó la recopilación por escrito de esta sabiduría tan provechosa para el propio hombre. El siguiente eslabón en esta larga cadena de la transmisión del conocimiento humano lo constituye la Civilización Helénica, cuyos grandes "sabios" se sintieron atraídos por estos conocimientos; será Dioscórides en su obra "Materia Médica" redactada en la segunda mitad del siglo I, quién refleje el saber científico a que habían llegado sus contemporáneos: realiza una recopilación casi exhaustiva de una gran variedad de plantas en la que no faltó el helecho, planta tan abun-

dante en número y en variedad de especies; de ellas realizardrá una descripción un tanto pueril a nuestros ojos, pero muy clara, indicará las virtudes atribuidas, que no eran pocas: desde regenerador capilar (trichomanes) hasta sus propiedades vermífugas y antiparasitarias (helecho macho) pasando por un largo etcétera.

Estas virtudes y sus usos estuvieron vigentes durante los siglos del Medievo, a lo largo de los cuales el saber popular y las supersticiones locales "enriquecieron" dichos conocimientos. Una irrefutable prueba de lo que decimos nos la brinda Santa Hildegarda¹²⁵ en una de sus obra titulada "*Physica*", en la que dedica el primero de los libros, "*De plantis*"¹²⁶ a recoger las propie-

125

Santa Hildegarda de Bingen (1.098-1.179). Célebre religiosa y escritora alemana. Doctora de la Iglesia. Sus éxtasis y frecuentes visiones, en las que Dios le revelaba los misterios del mundo natural, del mundo espiritual, de las Sagradas Escrituras, del pasado y del futuro, le hicieron merecedora en su tiempo, del sobrenombre de: "Sibila del Rhin". Nació en Bocklehin (Palatinado-Alemania), en el seno de la familia Stein, una de las más nobles de Alemania. A la edad de ocho años ingresó en el Monasterio de Disenberg, en donde fue encomendada al cuidado de su tía y abadesa, con cuyos auspicios Hildegarda recibió una esmerada educación. A la muerte de su tía, fue elegida superiora. Su innovador enfoque de las costumbres y sus dotes visionarias estimularon nuevas vocaciones, viéndose obligada a construir un Monasterio de Rupertsberg, cerca de Bingen, a orillas del Rhin, en el que se instaló con ochenta religiosas. Movida por el impulso divino recorrió las provincias de Colonia, Tréveris, Metz y Bamberg, anunciando a sus moradores la reforma de costumbres y manifestándoles los designios de Dios, y sus castigos de no seguir sus palabras. Escribió una obra amplísima: "Scivias", "Liber divinorum operum simplicis hominis", "Liber vitae meritorum", Liber Epitiorum et orationum", "Expositio Evangeliorum", y el "Liber simplicis medicinae", que se publicó con el título de "Physica". Sus obras suscitaron controversia en el seno de la Iglesia, llegando el Papa Eugenio VI a designar a Alberto de Cluny, obispo de Verdun, para que realizara un riguroso examen de su obra, que obtuvo una total aprobación. Convirtiéndose Hildegarda y su obra, en uno de los pilares más firmes de la Iglesia de aquel tiempo. Fue admirada por San Bernardo, Eugenio III, y los pontífices que le sucedieron. Los obispos alemanes y franceses, e incluso los propios emperadores alemanes acudían a ella en demanda de consejo y como árbitro de contiendas. Murió a la avanzada edad de ochenta y dos años, siendo canonizada bajo el papado de Juan XXII (1.314-1334).

126

La "*Physica*" de Santa Hildegarda, subtitulada "*Diversarum naturarum creaturarum*", es un sencillo libro de medicina, compuesto de nueve libros, titulados: "De plantis", "De elementis", "De arboribus", "De piscibus", "De animalibus", "De animalibus" y "De Metallis". El Liber Primus, "De plantis" lo subdivide en 165 capítulos, tratando en cada uno de ello las propiedades de una planta o flor determinada. Lo verdaderamente digno de mención es que junto a la las

dades curativas atribuidas a un gran número de planta y flores, tratando en el capítulo XLVII el helecho, del que dice: "el aquejado de gota coja helecho verde, cuézalo en agua y báñese varias veces en ella, cesará la gota. Pon también, con frecuencia sus hojas durante el verano, cuando está verde, sobre tus ojos, mientras duermes, y aclarará tu vista y alejará la ceguera. Pero también el que es sordo, hasta el punto de no poder oír, envuelva la semilla del helecho en un trapo y póngalo repetidamente en la oreja con cuidado de que no le penetre en la cabeza a través de ella, y recuperará la audición. Y el mudo, ponga su semilla sobre la lengua y se soltará la lengua, y hablará. Pero también, si alguien carece de memoria y de capacidad intelectual, tome en su mano la semilla del helecho y recobrará su memoria y sus facultades mentales, y así se podrá entender aquel que no sea capaz de hacerse entender"¹²⁷.

Solo en el Renacimiento las traducciones y comentarios que se hicieron del Dioscórides introdujeron una visión analítica y crítica, propia del hombre renacentista; tal es el caso de la traducción y comentarios

virtudes curativas, introduce otras de carácter moralizante, que indudablemente debieron influir en el simbolismo floral del medievo.

¹²⁷ MIGNE, P.- "Patrologiae Latinae". Tomo 197. Paris, 1.855. Liber Beatae Hildegarsis "Diversarum Naturarum Creaturarum". Liber Primus: "De plantis". Cap. XLVII. (págs. 1.147 y 1.148).

de Andrés de Laguna, e incluso en estos aún podemos comprobar que junto a juicios acertados recoge otros, producto de la fantasía popular que se admitían y transmitían como veraces: la Cabriña (*Davallia canariensis*) útil contra las enfermedades venéreas; la Doradilla, diurética; el hecho macho, antiparasitario.

De cualquier forma a principios del Renacimiento las diferentes especies de helechos "proporcionaban" tan variadísima gama de propiedades curativas que llegó a ser una de las plantas más apreciadas por cuanto que tenía el poder de remediar prácticamente todo tipo de dolencia físicas en el hombre.

* * *

Habiendo estudiado el helecho desde los aspectos botánico, etimológico y terapéutico, intentaremos partiendo de estas bases dilucidar cuando y por qué se produjo su transvase del Reino Vegetal al mundo del Arte.

Desconocemos ejemplos plásticos, es decir, este tipo de vegetación esculpida, dentro del Mundo Clásico, e incluso en el Arte del Próximo y Lejano Oriente. Por el contrario, parece haber sido el ámbito Cristiano, el marco propicio para su inclusión en el Arte; concretar su cronología no es tarea fácil, pero los escasos datos

obtenidos inducen a suponer que el tema del helecho podría haberse introducido en la iconografía cristiana en épocas tempranas y en tierras orientales, dado que aparece en algunos capiteles de las iglesias bizantinas del Norte de Siria -siglos: V a VI-¹²⁸; en uno de ellos creemos identificar unas largas y estilizas hojas profundamente dentadas, que considero guardan una gran similitud con las frondes lanceoladas y divididas en profundos segmentos del helecho macho (*Dryopteris Filix-mas*).

Es en el Arte Medieval del Occidente Europeo cuando este tema adquiere un lugar importante dentro de la escultura de temática vegetal. Precisar el momento exacto de su aparición entraña dificultad, pero no la causa y el motivo. Su presencia en el arte religioso pudo ser fruto del fuerte carácter doctrinal que guió a la Iglesia Medieval, que propiciaría un lento proceso de asimilación de elementos de la naturaleza dentro de sus manifestaciones artísticas.

La planta del helecho aún desprovista de aquellos atributos que a otras dan vistosidad y belleza: atractivas flores, bulbosos frutos, hojas carnosas; encerraban un profundo encanto emanado de su aspecto frágil

¹²⁸ BUTLER, C. H.- "Early Churches in Syria. Fourth to Seventh Centuries". Princeton University, 1.929. (pág. 237, ils. 258 b).

y delicado, e incrementado por el lugar de crianza: bosques sombríos, lugares olvidados y semiocultos. Estas cualidades no pasaron inadvertidas para los Padres de la Iglesia, pues en sus comentarios aluden al helecho considerándolo **símbolo de la humildad**¹²⁹. Así pues, el cristianismo pudo haber conferido al helecho un simbolismo derivado esencialmente de sus características botánicas, que se irá incrementando, llegando a simbolizar **humildad solitaria, franqueza, y sinceridad**¹³⁰.

Durante los siglos del Medievo el helecho incrementó su carácter simbólico; tal vez su reiterado uso con fines terapéuticos por doctos e iletrados, cleros y campesinos; y el conocimiento que unos y otros tenían de su morfología y lugar de crianza contribuyeron a ello. De cualquier forma, el helecho en su amplia variedad de formas o especies era la planta más idónea para encerrar una enseñanza moral, una lección de humildad para la Cristiandad; era el elemento apropiado para transmitir un

¹²⁹ PINEDO, R.- "El Simbolismo en la escultura medieval española". Madrid, 1.930. (pág. 156).

Por otra parte, Santa HILDEGARDA (siglo XII) (Ob. cit., pág. 1.148) dice del helecho: "Succus autem farn positus est ad sapientiam, et in honestate naturae est in significationem boni et sanctitatis", es decir: "el jugo del helecho está destinado a la sabiduría, y por su dignidad natural, ó en el ámbito de la rectitud natural, representa ó vale para simbolizar el bien y la virtud. Podría dar a entender que la sabiduría consisten en la honradez natural como expresión del bien y de la virtud. Atribuyendo al helecho un simbolismo de franqueza y sinceridad

¹³⁰ FERGUSON, G.- "Signos y símbolos en el Arte Cristiano". Buenos Aires, 1.956.
PÉREZ RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid, 1.972. (pág. 236).

Ambos autores confieren al helecho el mismo simbolismo, pero Ferguson indica la causa de tal simbolismo, al escribir: "como oculta su gracia, su delicadeza, su hermosura en los lugares sombríos del bosque y como sólo quién lo busca descubre su encanto"...

mensaje doctrinal: **"la importancia de la virtud de la humildad en el buen cristiano"**; virtud imprescindible entre la numerosísima clase social no privilegiada: el campesinado.

La humildad hubo de ser durante el Medievo una virtud particularmente apropiada a esa amplia y numerosa clase social que constituía el campesinado, para motivarle a continuar sumisa a los estamentos privilegiados, y así mantener inamovible el status socio-político y religioso medieval; que por otra parte, respondía a las exigencias dogmáticas requeridas por la Orden de Cluny, creadora y difusora del Arte Románico.

Por otra parte, considero de importancia relevante incidir en la elevada estima que durante el Medievo se tuvo de esta planta por sus infinitas propiedades curativas, incrementadas notoriamente por las creencias populares, recogidas, como se ha indicado anteriormente, en la obra de Santa Hildegarda (prestigiosa doctora de la Iglesia del siglo XII). El helecho se convirtió en una panacea, capaz de curar todo tipo dolencias y males; y puesto que el dolor y la enfermedad eran considerados manifestaciones diabólicas, esta planta se hizo merecedora, y no sólo a nivel popular, sino en ámbitos religiosos, de un marcado carácter divino, capaz de alejar y vencer el mal, es decir, al diablo. Esto queda confirmado

por Santa Hildegarda, que escribe: "El helecho es muy cálido y seco y poco jugoso, pero tiene una gran fuerza, o sea, **un poder tal que el diablo huye de él.** Y en el lugar donde crece, el diablo no suele poner en práctica sus tretas, sino que más bien esquivo y **se aleja de la casa y lugar donde se encuentra,** y los rayos, truenos y granizo raramente caen allí, y en el campo donde crece poca veces cae el granizo. Pero, incluso, el hombre que lo lleva consigo se ve libre de hechizos y de encantamientos y conjuros diabólicos y otras fantasmagorías. Y así se dispone un objeto que represente a alguien para causarle lesión o muerte, y éste lleva consigo en ese momento el helecho, no puede sufrir daño. Porque a veces a una persona se le infiera una maldición a través de una "representación suya", quedando herida y perturbada como resultado de ello"...."El mal, por su parte, nace del odio y de la envidia, y así un mal se une a otro mal. Y la sugestión diabólica busca el embotamiento del hombre, y se afianza en él, y de ese modo, continuamente le está poniendo acechanzas, y así un mal se une a otro mal. Y del mismo modo que el ser humano tiene conocimientos buenos y malos, así también tanto las hierbas buenas como las malas han sido creadas para él. En efecto, el jugo del helecho está destinado a la sabiduría, "y en el ámbi-

to de la rectitud natural, representa el bien y la honradez"¹³¹ y, por tanto, toda maldad y hechicería huyen de él y lo esquivan. Porque, en cualquier casa en que se encuentre, el hechizo y las visiones no pueden realizarse. Por tanto, póngase helecho alrededor de la parturienta y cerca del niño, incluso en su propia cuna, para disminuir las acechanzas del diablo, ya que éste, en cuanto ve por primera vez el rostro del niño, siente un gran odio contra él y le hostiga"¹³².

El prestigio de la abadesa Hildegarda como insigne doctora de la Iglesia, la aureola de santidad que la envolvió, la aprobación y elogio de sus obras por las autoridades eclesiásticas, entre ellas el obispo de Verdum, Alberto de Cluny, y el propio pontífice Eugenio VI, junto con su rechazo a los movimientos heréticos contemporáneos, la convirtieron en aquellos días, en uno de los pilares más firmes de la Iglesia. Por consiguiente, las palabras vertidas en sus obras, y concretamente sus juicios sobre el helecho, no debieron de pasar desapercibidos en círculos eclesiásticos, sobre todo porque a sus propiedades terapéuticas se sumaban aquellas otras, qui-

¹³¹ La frase entrecomillada: "et in honestate naturae est in significationem boni et sanctitatis" resulta ambigua, por lo que también podría traducirse por: "y por su dignidad natural vale para simbolizar el bien y la virtud" y "que consiste en la honradez natural como expresión del bien y de la virtud".

¹³² S. HILDEGARDIS.- "Diversarum naturarum creaturarum". Liber Primus: "De Plantis". Cap. XLVII: De Farn (Filix). MIGNE, P.- Patrologiae Latinae, Tomo 197. Paris, 1.855 (pág. 1.147 y 1.148).

zás de mayor importancia para el clero, la de salvar y proteger el espíritu del hombre de las acechanzas del diablo.

Por otra parte, si consideramos que durante el Románico "el arte dependía por completo del sistema de ideas de los círculos dominantes monacales y eclesiásticos, y tenía como tarea y como fin servir a la religión"; si tenemos en cuenta que "las circunstancias, exigencias y estímulos espirituales y religiosos imprimen una determinada dirección al proceso creador y favorecen la aparición de fenómenos expresivos determinados"¹³³; y por último, que uno de los principales esfuerzos del movimiento reformador cluniaciense fue el de mantener viva en el cristiano la presencia del Maligno y de sus acechanzas, para así estimular en el fiel sentimientos de temor y arrepentimiento, y precisamente el helecho respondía a las exigencias dogmáticas requeridas por la Orden de Cluny, creadora y difusora del Arte Románico. Todos son argumentos sólidos que defienden la idea de la inclusión del helecho en el repertorio iconográfico del Arte Románico.

Estas creencias medievales que consideraban al helecho, esa pequeña y humilde planta, especialmente

¹³³ WEISBACH, W.- "Reforma Religiosa y Arte Medieval. La Influencia de Cluny en el Románico Occidental". Madrid, 1.949 (págs. 10 y 11).

benigna para el hombre, tanto por sanar su cuerpo, como por proteger su espíritu, junto con su simbolismo de humildad y sinceridad, indudablemente debieron influir en el simbolismo medieval, motivando su inclusión en la iconografía románica, y dada la gran variedad existente de especies de esta planta, todas umbrófilas y con unas u otras virtudes curativas, quedaba al libre albedrío del artífice la elección de la variedad a esculpir¹³⁴, ya que cualquiera encerraba el mismo mensaje doctrinal, y todas por ser conocidas y usadas en medicina popular eran identificadas sin dificultad por el campesino, haciendo más sencillo el mensaje catequético que perseguía la escultura románica.

De todo ello se puede inferir que el helecho poseyó un profundo carácter simbólico en la escultura románica, ocupando un importante lugar numéricamente hablando; de esta forma fue incluido en los programas iconográficos, con el deseo y el propósito de aproximar la virtud de la humildad al pueblo cristiano, e igualmente con el doble intención de alejar al Maligno de los lugares sagrados, y de recordar al cristiano su vulnerabilidad ante sus acechanzas.

Antes de centrarnos en el Románico español,

¹³⁴

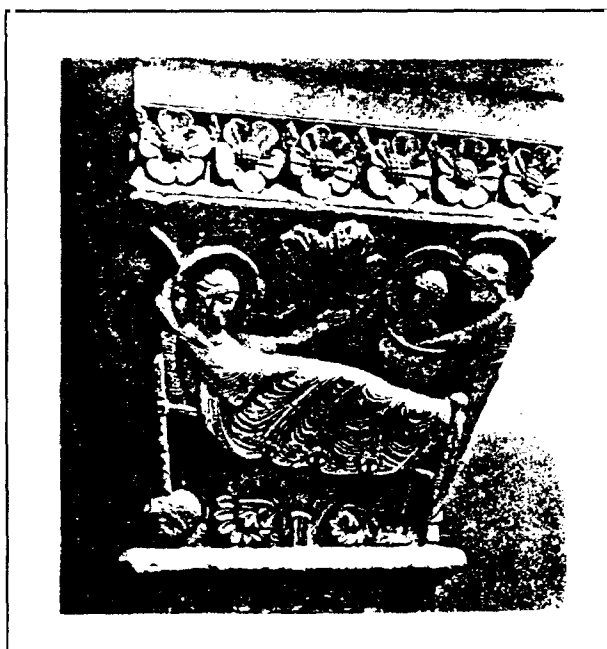
WEISBACH, W.- Ob. cit. (pág. 11). Sobre este punto escribe: "Una vez que el artista ha recibido el tema, en relación con el encargo que se le ha hecho, trata de dar forma dentro de sus posibilidades artísticas, se mueve en el terreno autónomo del Arte".

donde el helecho ocupa un lugar muy notable, considero interesante hacer una breve referencia a la flora esculpida durante este mismo período en Francia que, como se ha dicho ya en repetidas ocasiones, ha sido objeto de estudio por Denise Jalabert¹³⁵; estudio en el que no menciona la presencia del helechos, hecho incomprensible, sobre todo porque la autora se detiene y describe un capitel de la Catedral de Autun (Il. 14), en el que nuestro juicio se identifica con total claridad frondes de helecho. Este capitel recoge el tema de la Natividad, y en él se observa claramente a María postrada en su lecho, y debajo del mismo dos frondes de helecho arrollados en espiral, mientras que otra mucho más grande se eleva por detrás de la cama y ocupa la parte superior del capitel. La autora dice de este capitel: "Sobre el capitel de la Natividad, una gran planta brota detrás de la cama de la virgen, de tal manera que su enorme flor se abre encima de la cama, mientras que sus dos hojas enrolladas en espiral de forma opuesta, están debajo"¹³⁶. Este capitel no puede ser más elocuente, sin duda alguna plasma las creencias medievales recogidas por Santa Hildegarda: "Por lo tanto, póngase helecho alrededor de la parturienta y

¹³⁵ JALABERT, D.- "La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France". Paris, 1.965.

¹³⁶ JALABERT, D.- Ob. cit. (pl.36.B).

cerca del niño, incluso en su propia cuna, para disminuir las acechanzas del diablo, ya que éste, en cuanto ve por primera vez el rostro del niño, siente un gran odio contra él y le hostiga"¹³⁷.



Il. 14.- Capitel, Natividad. Catedral de Autún.

Denise Jalabert atribuye la presencia del elemento vegetal en los capiteles románicos franceses, especialmente en Borgoña, al amor que los artistas de la época sentían por la flora y al "horror vacui"¹³⁹. Sin embargo, en base a los datos recabados, consideramos que

¹³⁷ HILDEGARDA.- "Diversarum naturarum ..." Liber Primus: "De Plantis", Cap. XLVII. MIGNE, P.- "Patrología Latinae" Ob. cit. (pag. 1.148)

¹³⁹ JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 67).

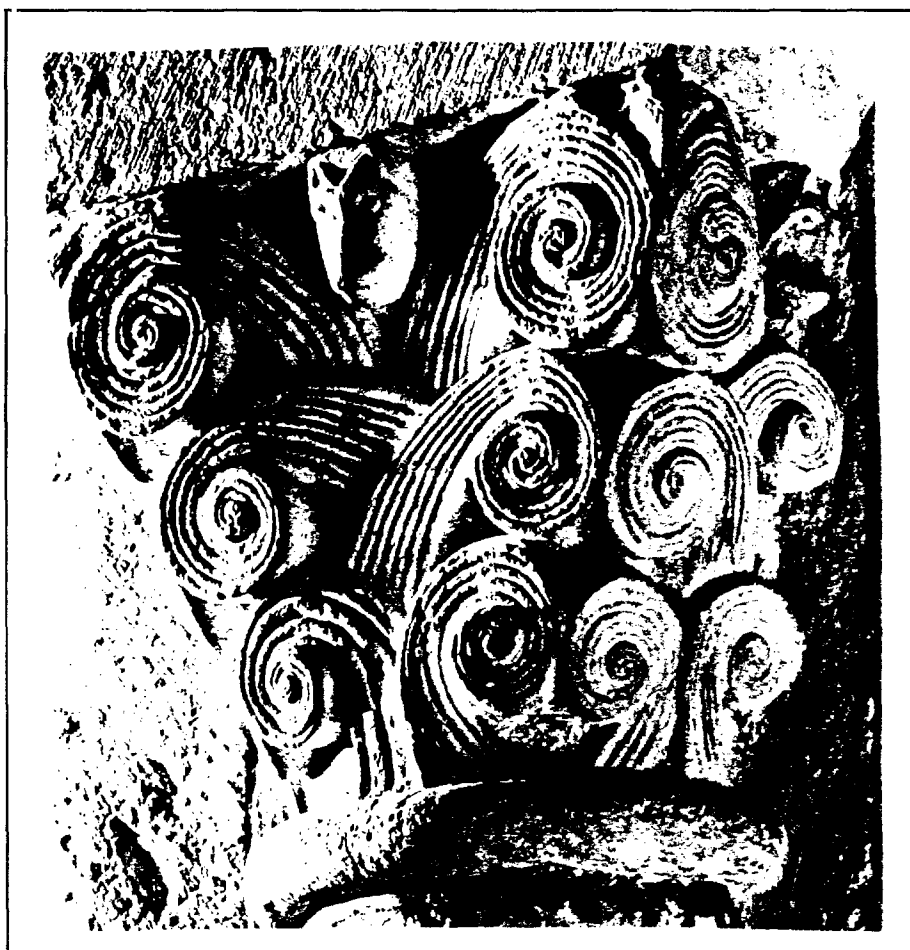
estos elementos florales, con frecuencia, al menos en el Románico Oficial, contribuían a completar el mensaje simbólico, e incluso, en ocasiones eran atributos o emblemas de las figuras o personajes representados junto a ellos. No en vano Denise Jalabert escribe: "Para los sabios abades de Cluny, los capiteles no deben ser solamente decorativos, debían hablar al alma y jugar un papel en la vida espiritual de los monjes que meditaban contemplándolos."¹⁴⁰

La presencia, muy notoria, de frondes de helecho tallados sobre capiteles de iglesias y claustros románicos españoles consideramos que está plenamente justificada, y su finalidad, evidentemente, no parece haber sido sólo de carácter decorativo.

El Románico español ofrece una gran variedad de especies de helecho; he creído identificar **helechos arrollados con sus frondes indivisas** (aunque muy esquemáticas) en: la Colegiata de Santillana del Mar (Santander) (Il. 15), Catedral de Santiago de Compostela, San Martín de Fromista (Palencia), Santo Tomás (Salamanca), iglesia de Aoiz (Navarra), iglesia de San Quirce y en la de Cervatos (Burgos), iglesia de Villanueva en Cangas de

¹⁴⁰ JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 64).

Onís (Asturias), etc..



Il. 15.- Capitel de la nave. Santillana del Mar (Santander)

Helecho macho (*Dryopteris filix-mas*) **por sus frondes ramificado-pinnadas y arrolladas**, en las arquivoltas de la puerta occidental de San Vicente de Avila, en capiteles del claustro bajo del Monasterio de Santo

Domingo de Silos (Burgos)¹⁴¹ (Ils. 16, 17 y 18), Santa María de Aguilar de Campoo, Villaspinos de Aguilar (Palencia), Villanueva del Rios (Palencia), San Salvador de Piasca (Santander), etc..



Il. 16.- Capitel. Claustro de Santo Domingo de Silos.

¹⁴¹ VERHAEGEN (Baron).- "Le Cloître de Silos". Gazettes del Beaux Arts. 1.931 (pág. 129-147). En la pág. 140 escribe: "son raros los capiteles con decoración exclusivamente vegetal, algunos son de factura particularmente elegante, especialmente los capiteles de la galería Sur, decorados con hojas de helecho delicadamente trabajados".



Il. 17.- *Polystichum filix-mas* (planta entera al comienzo de la primavera con frondes todavía plegados en "báculo pastoral").



Il. 18. Capitel. Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).

Culantrillo menor (*Asplenium trichomanes*) por sus características frondes estrechas y largas, el raquis tieso del que parten pares de segmentos frondinos aovados (Il. 19), en las canastillas de varios capiteles: Iglesia del Castillo de Loarre (Huesca) (Il. 20), Villalcazar de Sirga (Palencia), Amayuelas de Arriba (Palencia), Galligans (Gerona), San Martín de Fromista (Palencia) (Il. 21), Catedral de Santiago de Compostela (Il. 22), iglesia románica de Pamplona, (claustro Catedral) (Il.23) etc.



Il. 19.- Culantrillo menor (*Asplenium trichomanes*)



Il. 20.- Capitel. Loarre (Huesca).



Il. 21.- Capitel nave. San Martín de Fromista (Palencia).



Il. 22.- Capitel nave. Catedral de Santiago de Compostela.



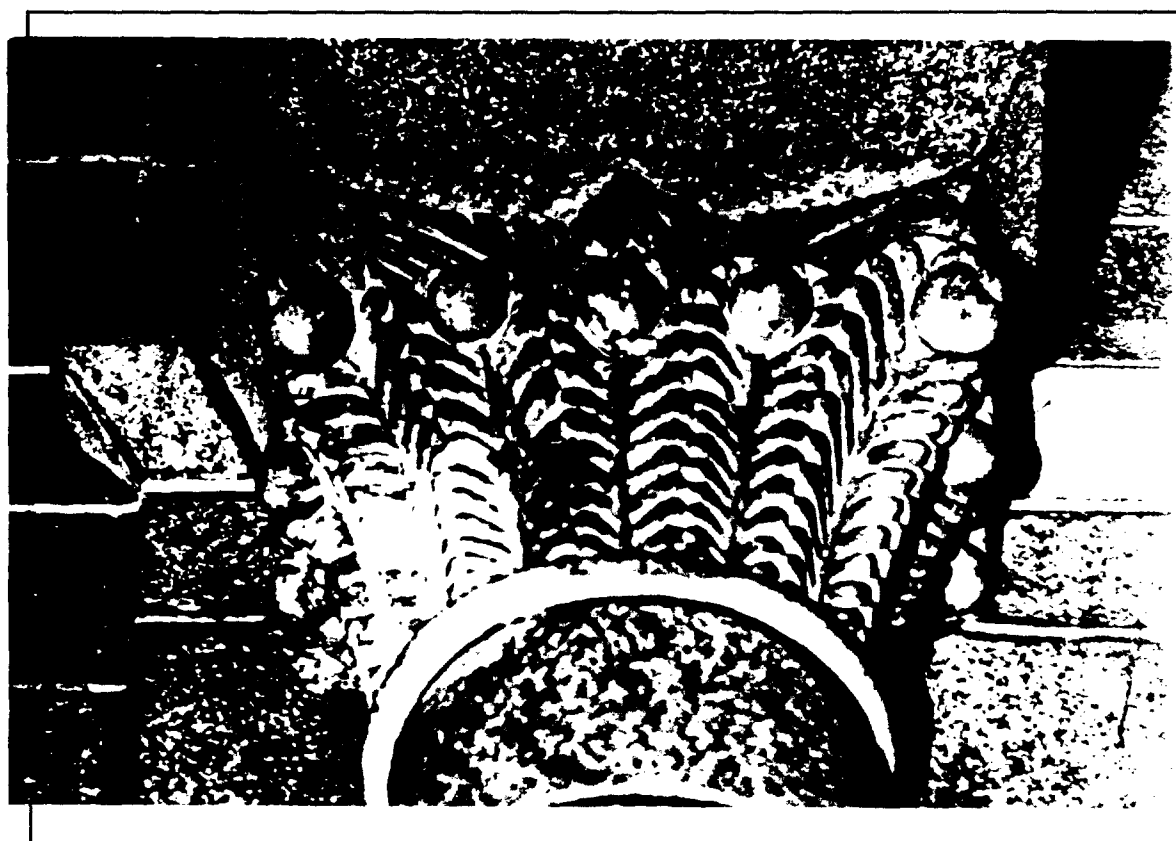
Il. 23.- Capitel de iglesia románica de Pamplona. (claustro Catedral).

Polipodio (*Polypodium vulgare*) por sus frondes divididas en segmentos enteros y muy profundos que llegan casi a la vena que discurre por en medio (Il. 24), es fácil identificarlo en capiteles de: la girola de la



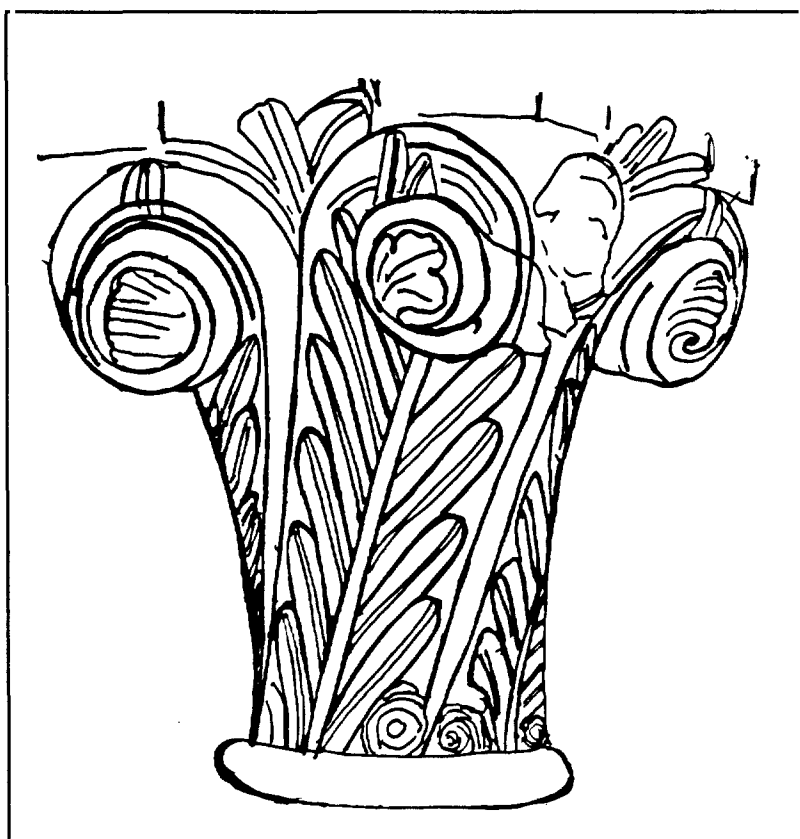
Il. 24.- Polypodium vulgare.

Catedral de Santiago de Compostela¹⁴² (Il. 25), en Cámara Santa de Oviedo (Asturias), Santa María de Aguilar del Campoo (Il. 26), Iglesia de Mare (Palencia), Iglesia de San Vicente (Avila), Claustillos de las Huelgas Reales (Burgos), Catedral Vieja de Salamanca, iglesia románica de Veruela (Zaragoza) (Il. 27), Claustro de San Francisco (Santiago), Iglesia de Bembrive (Pontevedra), etc.

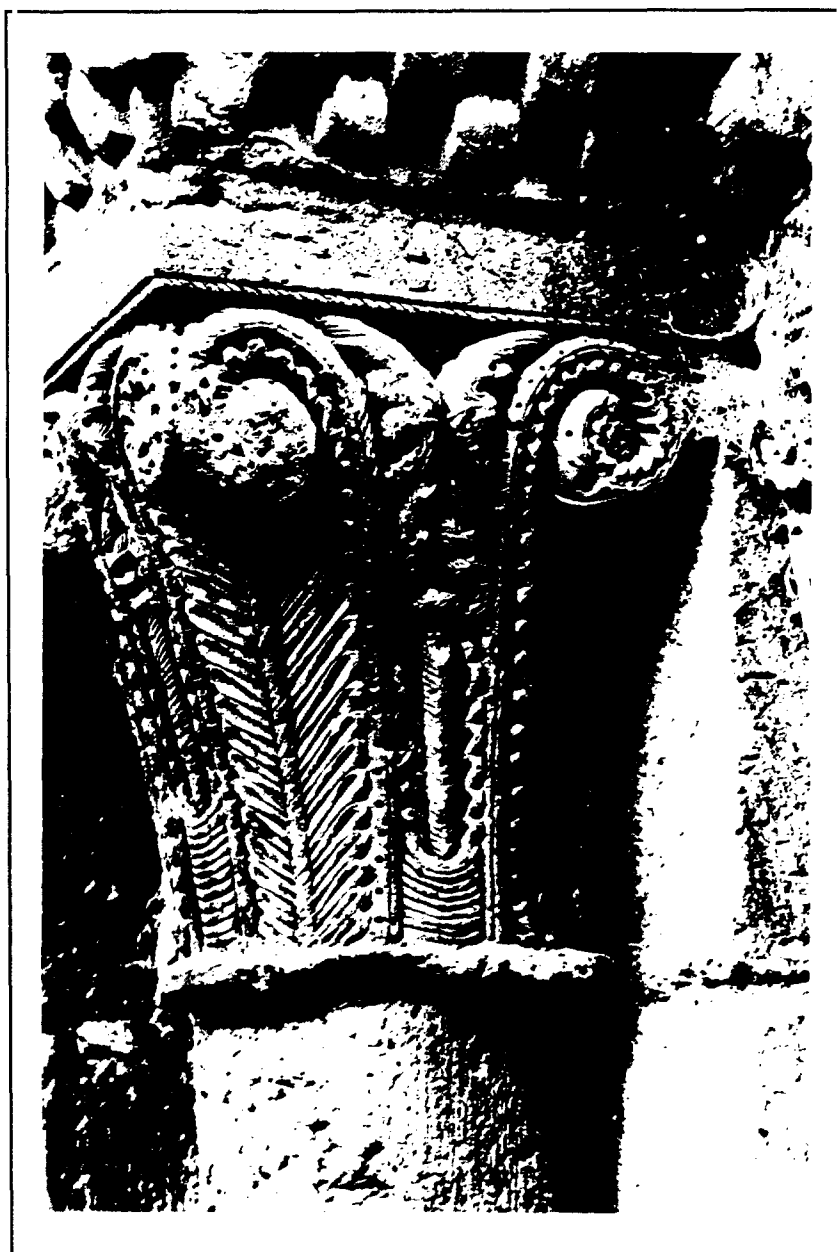


Il. 25.- Capitel girola. Catedral de Santiago de Compostela

¹⁴² GOMEZ MORENO, M.- "El Arte Románico Español". Madrid. 1.934. (pág. 128, Lámina CLXIV, I.).



IL. 26.- Capitel. Santa María de Aguilar de Campoo
(Museo Arqueológico Nacional de Madrid).



Il. 27.- Capitel de la puerta. Monasterio de Veruela (Zaragoza).

Este amplio abanico en la tipología del helecho no obedece a la fantasía del artífice, sino que dada la gran variedad existente de especies de esta planta, todas umbrófilas y con unas u otras virtudes curativas, quedaba a su libre albedrío la elección de la variedad a esculpir, ya que cualquiera encerraba el mismo mensaje doctrinal, y por ser plantas tan comunes en nuestra geografía y tan conocidas y usadas en medicina popular eran identificadas sin dificultad por el campesino, haciendo más sencillo el mensaje catequético que perseguía la escultura románica. Evidentemente el artífice observó la Naturaleza y revistió con helechos, arquivoltas, cimacios y capiteles, empleando mayor o menor grado de naturalismo, dado el canon de esquematismo y abstracción vigente en la escultura románica.

De este amplio repertorio de helechos esculpidos con que cuenta el Románico Español, lógicamente cabe suponer que algunos ejemplos del Románico Oficial destarían que por su belleza, plasticidad y buen hacer, convirtiéndose en modelos a seguir para otros más toscos y de ámbito rural.

A juzgar por el número de capiteles en que se talló este tema, a juzgar por la importancia simbólica que parece haber tenido esta planta durante los siglos del Medievo, cabría suponer que las frondes de helecho

ocuparan un lugar relevante en la Escultura Románica, especialmente en la de ámbito oficial. Y sin embargo, las investigaciones publicadas sobre iconografía medieval, no lo recogen en sus estudios¹⁴³, reduciendo la variadísima flora esculpida en el Románico español, prácticamente a hojas de acanto, palmetas y pomos o frutos bulbosos.

Sólo un reducidísimo número de investigadores (Gómez Moreno y Verhaegen) advierten, sin profundizar en su posible contenido simbólico, la presencia de helechos en la escultura románica española. D. Manuel Gómez Moreno los identifica en dos capiteles de la girola de la Catedral de Santiago de Compostela: "hay en la girola dos capiteles grandes con hojas tan finamente retalladas que parecen frondas de helecho y con bolas reforzando sus puntas"¹⁴⁴; el barón Verhaegen, por su parte confirma la presencia de helechos ocupando las canastillas de algunos capiteles del claustro silense¹⁴⁵.

¹⁴³ Por ejemplo Mildren Stapley Byne en su obra "La Escultura en los capiteles españoles", inserta entre el material gráfico aportado algunos capiteles de la Colegiata de Santillana del Mar (Santander), en los que aparecen talladas frondas de helecho. Sin embargo la autora sin hacer referencia expresa a ellos, los califica genericamente de motivos florales convencionales, aunque exquisitamente acabados. BYNE, M. S.- "La Escultura en los capiteles españoles". Madrid, 1.926. (Pág. 27. Lámina 162).

El Dr. García Guinea en el estudio que hace de la iglesia de Santa Eufemia de Cozuelos (Palencia), y concretamente de los capiteles del ábside principal y de la epístola, en los que claramente se ven frontes de helechos arrollados en espiral, el autor simplemente dice de ellos: "entrelazos de plantas acabadas en espiral"- GARCÍA GUINEA, M. A.- "La Iglesia románica de Santa Eufemia de Cozuelos (Palencia)". Archivo Español de Arte. Tomo XXXII, nº 118. Año 1.959 (Pág. 310. Figs. 16 y 17).

¹⁴⁴ GÓMEZ MORENO, M.- Ob. cit. (pág. 128, Lámina CLXIV, I.).

¹⁴⁵ VERHAEGEN. Barón.- Ob. cit. (pág. 140).

De todo lo anteriormente expuesto se puede concluir:

A) Qué el helecho parece haber ocupado un lugar muy importante dentro de la flora románica española, siendo un tema muy difundido, tanto en la escultura de carácter oficial, como en la de ámbito rural, aunque no haya sido identificado por un gran número de investigadores medievales, tal vez por carecer estos de la adecuada formación botánica, tal vez porque las plantas clásicas, como acanto y palmeta hayan acaparado todas las miradas, y el helecho, carente de todo contenido simbólico precristiano, y por lo tanto de aquella carta de presentación no se le ha dedicado la atención merecida.

B) En cuanto a su posible contenido simbólico, consideramos que el helecho fue durante los siglos románicos, el símbolo de la virtud de la humildad, de la sinceridad, del bien; y su presencia en los programas iconográficos no sólo pretendía transmitir un único mensaje doctrinal: **"la exaltación de la virtud de la humildad y de la rectitud"**, sino también con la intención de alejar al Maligno de los lugares sagrados, y recordar al cristiano su vulnerabilidad ante sus acechanzas.

C) Que a juzgar por el detallismo y delicadeza con que fueron tallados un gran número de frondes de helecho, que permiten identificar diferentes especies.

D) Qué su constante presencia en puntos claves de la Ruta Jacobea (Fromista, León, Compostela, Silos, etc.) hace que asociemos el helecho con la Orden de Cluny, impulsora del peregrinaje a Santiago, de la arquitectura religiosa a lo largo del camino y directora de los programas iconográficos que en ella aparecían. Consecuentemente la presencia del helecho no puede ser entendida sólo en términos decorativos, puesto que la decoración escultórica en ámbitos cluniacienses tenía como fin primordial la difusión de su reforma religiosa.

H I E D R A

LA HIEDRA

La planta conocida con el nombre de hiedra pertenece a la familia botánica de las Araliáceas que reúne alrededor de seiscientas especies de plantas leñosas, raramente herbáceas, trepadoras; sus tallos suelen tener canales resiníferos y flores recogidas en ramilletes aparasolados o en cabezuelos que a su vez se agrupan en racimos; son propias, en su mayor parte de los países cálidos. Sólo una especie de esta gran familia se da en la península Ibérica, la denominada "*Hedera helix* L."; ésta es una planta trepadora; siempre verde, pues luce su vivaz follaje tanto en invierno como en verano; se cría en lugares rocosos o pedregosos, al pie de los muros o en el bosque al pie de los troncos; está provista de fuertes raíces que originan los tallos en los que se aprecia con gran claridad un dimorfismo foliar, pues de sus ramas finas y estériles, es decir, aquellas destinadas a prolongarse y a trepar, nacen hojas coriáceas, verdinegras, lustrosas, persistentes y pecioladas, que presentan nervadura palmeada, dividida en tres o cinco gajos (hojas tri o quinquelobuladas), mientras que de aquellas otras ramas libres o fértiles, es decir, las ramitas predesti-

nadas a dar flores o las de los vástagos, nacen hojas lanceoladas con bordes enteros. Sus flores de color amarillo se agrupan en racimos de umbelas, es decir, en ramilletitos globosos y su fruto es en bayas negruzcas de tamaño de un guisante (Il. 28).



28.- Hiedra (*Hedera helix*).

Etimológicamente el nombre de "hiedra" procede de latín "*hedera*". Según Andrés de Laguna¹⁴⁶ su origen está en los vocablos griegos: "cissos", "cittos" y "dionysia", nombres con los que ellos designaban a su dios Dionisos, y nos dice al respecto: "piense haberse la hiedra llamado así porque bebida su zumo y olida perturbaba la razón, ni más ni menos que el vino"¹⁴⁷. De ello se infiere que los antiguos griegos ya conocían dicha planta y sus propiedades, o al menos una de ellas. Que la hiedra administrada en pequeñas cantidades actuaba como vasodilatador produciendo una sensación embriagadora, por lo que fue consagrada a Dionisos.

Las propiedades de la hiedra fueron conocidas por el hombre griego desde épocas homéricas, y al menos en parte supo hacer uso de ellas. Ya en la primera centuria de nuestra Era, esta planta era considerada medicinal y se le atribuían múltiples aplicaciones, tanto para uso interno como externo; este conocimiento médico será recogido por Dioscórides¹⁴⁸ en el capítulo LXX, Libro II de su obra "Materia Médica", en el que también indica la co-

¹⁴⁶ Prestigioso médico español del siglo XVI, nacido y muerto en Segovia. Traductor y comentarista de la "Materia Médica" de Dioscórides, y brillante hombre del Renacimiento.

¹⁴⁷ FONT QUER, P. - "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado". Madrid, 1.980. (pag. 473).

¹⁴⁸ Médico griego nacido en Azabarba de Cilicia (Asia Menor). Vivió en el siglo I y fue médico de los ejércitos de Nerón. Su verdadera importancia radica en haber recopilado en una obra los conocimientos botánicos de su época.

rrecta administración para que surta los efectos deseados. En la traducción que Laguna hace de dicho capítulo se lee: "sus hojas cocidas con vino y aplicadas en forma de emplasto sanan toda suerte de llagas, por malignas que sean, y estirpan las manchas que imprimió el sol en el rostro... La goma de hiedra, aplicada hace caer los pelos y es veneno de los piojos. Los granos sirven para teñir de negro el cabello"¹⁴⁹.

Durante los siglos del Medievo esta "Ciencia práctica" tan útil y necesaria para el hombre mantuvo su vigencia, pero lejos de ser perfeccionada y sistematizada, se produjo un estancamiento científico y sólo el saber popular y las supersticiones "la enriquecieron". Ya en el Renacimiento el espíritu crítico y la aproximación a las obras clásicas aportan nuevos datos, aunque no desaparecen los apuntes anecdóticos; así Laguna, entre otros comentarios aportados por él a la traducción de la obra de Dioscórides, incluye una propiedad atribuida a la hiedra desde época romana: "para conocer si está aguado el vino, manda Catón que le echemos en un vaso hecho de palo de hiedra, porque el vino se colará por él, y se quedará el agua clara; aunque mejor sería que se saliese

149

DIOSCORIDES, P.- "Acerca de la Materia Medicinal y de los venenos mortíferos". Traducida del griego al castellano y ampliamente comentada por Andrés de LAGUNA. Madrid, 1.983. (pág. 183)

aquesta y nos restase aquel puro"¹⁵⁰.

Los estudios científicos realizados en la Edad Contemporánea por botánicos y farmacólogos ciertamente reconocen en esta planta propiedades terapéuticas; al parecer la hederina, uno de los glucósidos de la hiedra tiene propiedades vasodilatadores tomadas en pequeñas dosis, mientras que en dosis mayores provoca efectos contrarios, es decir, vasoconstrictores -esto explicaría el uso popular, a veces contradictorio de la hiedra-. Su fruto contiene cantidades notables de hederina y actúa como vomitivo y purgante, considerado tóxico para el hombre; pero sí en su uso interno, ante la posibilidad de intoxicación, es mejor abstenerse; al exterior, sus aplicaciones pueden ser varias: cicatrización de llagas, atenuación de la sensibilidad de los nervios periféricos y calmante del dolor de neuritis y neuralgias, e incluso para eliminar durezas y reducir la celulitis¹⁵¹.

* * *

Después de estas pequeñas nociones botánicas, etimológicas y terapéuticas vertidas sobre la hiedra, intentaremos centrar cronológica y espacialmente su apa-

¹⁵⁰ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (págs. 183 y 184).

¹⁵¹ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 472).

rición dentro del repertorio decorativo empleado en el Arte Antiguo; establecer el cuando y el donde, es decir, la civilización y cultura que empleó por vez primera la hoja de hiedra como elemento decorativo.

La hiedra era una planta ya conocida en el Antiguo Egipto, "Dioscórides no da el nombre egipcio, pero Plutarco escribe: la hiedra es nombrada en egipcio "Χενδοσιρίς ", voz que significa "planta o árbol de Osiris"... Los bajorrelieves faraónicos nos muestran frecuentemente a los músicos o a las bailarinas adornadas con largos tallos de hojas angulares que no pueden ser más que los tallos de la hiedra o de alguna especie de "convulvulus"¹⁵².

El vocablo con el que los egipcios la conocían sugiere que esta planta estaba asociada al dios Osiris; rey de los muertos en el panteón egipcio, y una de las divinidades más importante y compleja. El personificó el gran misterio de la muerte y del renacimiento de la vida que la Naturaleza anualmente escenifica; Osiris aparejado con el Nilo, y con su crecida anual, devolvía la vida a los campos. Esta divinidad se convertirá durante el Imperio Antiguo, junto con Isis (esposa y hermana) y Horus (hijo) en uno de los dioses más importantes de Egipto,

¹⁵² LORET. V.- "La Flore Pharaonique d'après les documents hiéroglyphiques et les spécimens découverts dans les tombes". Paris, 1.892. (págs. 69 y 70).

constituyendo la Triada del Delta, y sufrirá en su "propia carne" todos el proceso de la vida vegetal que lleva a la muerte y posterior resurrección. Durante el Imperio Antiguo se fue elaborando una compleja filosofía religiosa que dio lugar al nacimiento del "Mito de Osiris" para dar respuesta y explicación a los misterios de la Naturaleza; mito que gozó durante milenios de una importancia excepcional porque intentaba dar respuesta al problema de la vida y de la muerte, y porque instauraba la creencia de la vida de ultratumba.

Todo esto podría sugerir que la civilización egipcia otorgó a la hiedra cierto **carácter funerario**, e incluso, pudo haber encerrado un simbolismo de **inmortalidad**, lo que justifica plenamente su presencia en relieves y pinturas de tumbas y templos funerarios.

El tema de la hiedra vuelve a ser encontrado en el Arte Minoico; precisamente un fragmento de lámpara, (datado de 1.500 a. J.C.) que se exhibe en el Museo de Heracleion, muestra en su decoración hojas de hiedra. E igualmente sigue vigente en el Arte Micénico, donde aparece en dos fragmentos de frescos (s. XIII a. de J.C.) conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas; sobre un fondo azul está representado una fina banda

ondulada blanca y por debajo sucesivos conjuntos de hojas de hiedra amarillas y rojas colocadas en forma radial. Sin duda, esta banda constituía la parte superior de una representación iconográfica de gran tamaño, seguramente un friso de figuras femeninas, según parece por los fragmentos que se encontraron junto a los mismos. La representación esquemática de las hojas de hiedra no se explica aquí solamente por las tendencias artísticas de la época, sino también por la función decorativa. "La hiedra, portadora seguramente de un simbolismo religioso, se encuentra con frecuencia en diferentes formas artísticas, tanto en escenas que representan la naturaleza (frescos minoicos) como en la decoración"¹⁵³.

La Civilización Helénica también se hará eco de este tema, al estar presente en la cerámica griega del período Arcaico; en efecto, un vaso de cerámica ática del siglo VI a. de J.C. con técnica de "figuras negras" presenta como único y principal tema roleos de hojas y frutos de hiedra¹⁵⁴ (Il.29).

¹⁵³ El Mundo Micénico. Guía del Museo Arqueológico Nacional. Madrid. 1.992.

¹⁵⁴ Esta pieza cerámica se exhibe en una de las salas dedicadas a la cerámica de "Figuras negras" del Museo Nacional de Atenas.



Il. 29.- Pieza de cerámica ática. Museo Nacional de Atenas.

Los griegos fieles observadores de la Naturaleza no dudarán en plasmar la hiedra con todo su verismo, y precisamente su hondo sentido naturalista es el que nos permite, sin género de dudas, identificar en su cerámica las ramas fértiles de esta planta, es decir, aquellas predestinadas a dar flores que convertidas en bayas de pequeño tamaño se agrupan en ramilletitos globosos, y cuyas hojas muestran con mucha frecuencia forma acorazonada.

Este tema no parece haber sido tomado de culturas orientales¹⁵⁵, o en cualquier caso desconocemos su presencia dentro de las manifestaciones artísticas de las culturas mesopotámicas e indúes, lo que en parte permite descartarlas como fuente de inspiración; por el contrario creemos que este elemento decorativo nació para el mundo del Arte en el Egipto Faraónico, por lo que no se puede considerar originario de la cultura griega, aunque fuera el arte griego el responsable de su difusión. De esta forma, y sin pretenderlo, aumentamos el desacuerdo existente sobre su origen: bizantino para Perkins, sirio para Mâle, romano para Jalabert¹⁵⁶. Discrepamos de las opiniones de todos ellos al considerar, en base a los datos analizados, que será el arte Romano, el Sirio y el Bizantino los que beban en una única fuente de inspiración: la Griega.

Pero, ¿cual fue la causa, el motivo, de la incorporación de esta planta al repertorio decorativo del Arte Griego?. Para responder a esta interrogante es necesario dirigir la mirada hacia el Panteón Griego; una de

¹⁵⁵

Aunque podría existir una cierta relación con el arte hindú, porque el dios Dionisos guarda gran paralelismo con el dios veda, Soma, que está asociado a una bebida extraída de la *Asclepias* ácida o *Sarcostemma viminalis*. Sin embargo no he podido identificar esta familia botánica, resultándome imposible llegar a establecer ningún tipo de relación, en el caso de que la hubiera.

¹⁵⁶

Opiniones recogidas en la obra de Denise JALABERT, "Le Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France". (págs. 31 y 50).

sus divinidades, Dionisos¹⁵⁷ aportará luz. En efecto, es de todos conocido el carácter alegre y vivificador de este dios de la vid y del vino, pero bajo esta imagen popular se encierra otra tremendamente espiritual y mística, pues Dionisos era el dios de la vegetación, un dios vivificador de la Naturaleza, considerado por los griegos redentor al haberse enfrentado por ellos a las amazonas y tras su muerte, renacer en una nueva floración¹⁵⁸; este dios poseedor de la medicina y la adivinación tenía el poder de curar los cuerpos y las almas por la purificación.

Pues bien, a esta divinidad del Reino Vegetal le fueron consagradas varias plantas, entre ellas: la vid y la hiedra¹⁵⁹, quizás a causa de sus propiedades curativas o de aquellas otras embriagadoras que poseían sus frutos¹⁶⁰. De cualquier forma, estas plantas fueron uti-

¹⁵⁷ Divinidad helénica alrededor de la cual se pretendió constituir una religión completa, a la cual se subordinarán las demás divinidades, teniendo su culto propio, sus sacerdotes, sus mitos y su filosofía mítica. Este Dionisos, mago y taumaturgo, por excelencia, era además médico que curaba los cuerpos y la almas, principalmente por la purificación, ya fuera por medio del agua, del fuego o del aire.

¹⁵⁸ La conmemoración de esta fábula se celebraba en los famosos Misterios de Eleusis.

¹⁵⁹ ~~PÉREZ RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid, 1.971 (pág. 24).~~
~~GRAVES, R.- "Los Mitos Griegos". T. I. Madrid, 1.991. (pág. 125 y ss.).~~
GUVERNATIS, A.- "La Mythologie des plantes ou les légendes du Règne Végétal". II.
Paris. 1.892 (pág. 196).

¹⁶⁰ El que Dionisos tuviera asociadas la vid y la hiedra, no es casual, ya que de los frutos de ambas se obtienen bebidas embriagadoras: de las uvas, el vino, y de las bayas de la hiedra, la cerveza; bebidas que eran utilizadas sin medida por las ménades, en el "salvaje" banquete otoñal que cada año se realizaba en honor de su dios. Sobre esto escribe Robert Graves: "yo no creo que cuando sus Ménades recorrían airadas el campo despedazando a animales o niños y se jactaban después de haber hecho el viaje de ida y vuelta a la India se habían embriagado únicamente con vino o con cerveza de hiedra. Las pruebas, resumidas en mi What Food

lizadas con profusión en los ritos dionisiacos¹⁶¹ y parecen haber estado presentes en todas aquellas ceremonias relativas a la divinidad, lo que explica:

1º) Qué la hiedra formara parte del "thyrsus" (tirso)¹⁶², báculo de Dionisos y de su séquito de ménades y sátiros; utilizado como instrumento de uso ritual en las ceremonias de la divinidad, símbolo atributo del dios y reflejo del carácter de su dueño. Tenía al parecer un claro significado de resurrección y de vida después de la muerte¹⁶³. Durante los Misterios dionisiacos en Eleusis, los iniciados agitaban una especie de caduceos rodeados de hojas de hiedra, y en la época alejandrina, el tirso se presenta como una lanza rodeada de hojas de hiedra símbolo de eternidad¹⁶⁴; y

the Centaurs Ate (p. 319-343), sugieren que los Sátiros (miembros de tribus cuyo totem era la cabra), los Centauros (miembros de tribus cuyo totem era el caballo) y sus Ménades utilizaban esas bebidas para suavizar los tragos de una droga mucho más fuerte: un hongo crudo, **amanita muscaria**, que produce alucinaciones, desenfrenos insensatos, visiones proféticas, energía erótica y una notable fuerza muscular; éxtasis que dura varias horas, dando paso después a una inercia completa" GRAVES, R.- Ob. cit. (págs. 7 y 8).

¹⁶¹ El entusiasmo de los actores dionisiacos era en su origen una interpretación de los fenómenos de la vida, de la Naturaleza, simbolizados por la pasión y muerte del dios, y expresados por la lucha, el sufrimiento y el triunfo.

¹⁶² Sobre el origen del **tirso**, vara enramada cubierta con hojas de parra y hiedra, y rematada por una pña, escribe Beigbeder ("Léxico de los Símbolos". Madrid, 1.89, pág. 390): "aparece en su forma más completa y en fecha más remota en Tracia, donde la hiedra era ya desde el siglo VIII, un objeto de culto ligado a la Gran Diosa". Mientras que Cirlot ("Diccionario de símbolos", Barcelona, 1.991. págs. 442 - 443) le atribuye un origen mucho más antiguo: "el tirso, al que se supone origen tracio, era un símbolo atributo de Dionisos, de donde pasó a todo el ámbito helenístico, siendo muy probable que tuviera origen anterior y que lo conocieran los egipcios y asiáticos"

¹⁶³ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 390).

¹⁶⁴ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 390)

2º) Qué la aparición de la hoja de hiedra en la cerámica ática, a veces como tema único, a veces asociada a la vid, podría haber encerrado connotaciones simbólicas, que descartan la exclusividad decorativa de esta planta en la cerámica griega. Por otra parte, se ha de recordar, que en el estilo cerámico de las "figuras negras" desaparecen los temas puramente decorativos, siendo reemplazados por otros temas variados, pero siempre de carácter narrativo (funerario, dionisiaco, cotidiano, etc...).

De todo lo expuesto se infiere fácilmente que el hombre griego, quizás desde el período Arcaico de su Historia, asoció la hiedra con el mito dionisiaco, bien por las propiedades de sus frutos, bien por su carácter imperecedero; pero en cualquier forma, encerrando un profundo contenido filosófico-religioso de **muerte y resurrección, de regeneración de la vida, en suma, de inmortalidad¹⁶⁵ o eternidad¹⁶⁶**.

Concretando: la antigua civilización egipcia

¹⁶⁵ EL Dr. FONT QUER dice al respecto: "la hiedra puede vivir muchos años; según algunos, hasta un millar. Por tanto, no es ninguna maravilla que los antiguos vieran en ella el símbolo de la inmortalidad". (Ob. cit., pág. 472).

¹⁶⁶ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 391)

conoció la hiedra, no la "*hedera helix*" pero si, una de las numerosas especies que integran esta gran familia. La introdujo en bajorrelieves de tumbas y templos funerarios, y cabe suponer que posiblemente gozara de cierto simbolismo de inmortalidad. Sin embargo será en el Arte Griego, donde aparezca claramente plasmada la *hedera helix*, y lo hará en la cerámica ática denominada "figuras negras" que surge en Grecia durante el siglo VI a. de J.C.; su aparición parece responder al carácter narrativo que llevaba aparejado este nuevo estilo de cerámica, en el que el tema dionisiaco gozó de gran aceptación. Sin embargo, será en la escultura donde este tema adquiriera, en siglos posteriores, un papel de gran relevancia, lo que induce a considerar una doble interrogante: ¿en qué momento se produjo su transplante del medio arcilloso al pétreo? ¿cuál fue la causa que lo propició?.

El Arte Griego carece de ejemplos de hiedra esculpida. Evidentemente la decoración escultórica de sus templos no constituía el marco propicio para la implantación de este tema vegetal: por una parte, porque la rigurosa normativa de los órdenes arquitectónicos impedía la introducción de nuevos elementos; y por otra, porque "los templos griegos no presentan en sus capiteles, jambas y arquitrabes símbolos religiosos que recuerden su desti-

no"¹⁶⁷. Pero si la utilización de signos alusivos a las divinidades era algo desconocido en los santuarios paganos de cultos clásicos, no lo era sin embargo en los templos sirios dedicados al dios Baal (divinidad suprema del panteón sirio), donde se han visto sobre sus capiteles signos religiosos abstractos, personajes u objetos que evocan el culto del lugar¹⁶⁸. Sin duda, la expansión territorial del Imperio Macedonio puso en contacto culturas con diferentes concepciones religiosas y estéticas, que fusionándose en magno crisol hicieron surgir la cultura Helenística, cuya pervivencia es evidente en el Próximo Oriente durante la expansión del Imperio Romano, e incluso bajo su Era.

La cultura Helenística y Asia Menor, como ámbito geográfico, se instituyen en el marco apropiado para que el tema de la hiedra quede plasmado en piedra. Y en efecto, será precisamente en Siria, en el teatro de Dushara, datado en el último cuarto del siglo I a. de J.C., donde aparece una ornamentación vegetal consistente en roleos de hiedra, asociada a hojas y frutos de

¹⁶⁷ GRABAR, A.- "Recherches sur les sources juives de l'art Paleochristien". Cahiers Archeologiques: XI. 1.960. (pág. 52).

¹⁶⁸ GRABAR, A.- Ob. cit. (pág. 48).

vid¹⁶⁹; tema que pervivirá durante siglos en Siria, tanto en la arquitectura civil¹⁷⁰, como en la religiosa¹⁷¹. No olvidemos que Siria permaneció ocupada por Macedonios durante tres siglos (desde el año 333 a. de J.C., conquistada por Alejandro Magno, hasta el 105 d. de J.C., en que se convirtió en provincia del Imperio Romano); ello explica su profunda tradición helenística.

Es factible que el hombre griego por su carácter receptivo, propio del espíritu helenístico, y en su deseo por conseguir una simbiosis cultural, no dudara en asimilar conceptos, costumbres, e incluso, normas estéticas de otros pueblos, llegando a adoptar aquella de indicar la advocación del edificio mediante la utilización de algún símbolo representativo de su religión, como hicieran en Siria los seguidores de Baal, y no dudarán en emplear elementos que pudieran simbolizar o evocar a

¹⁶⁹ BUTLER, C. H.- "Ancient Architecture in Syria. Southern Syria". Parte II. Leyden 1.914. (págs. 392 y 393, il. 333, frag. D; il. 339, frag. T, e il. 34, frags. V y T). Sin embargo ha de indicar que el autor nunca utiliza el vocablo "hiedra" en la descripción de dichos fragmentos, limitándose a emplear el de "hoja acorazonada".

¹⁷⁰ Los estudios realizados sobre la arquitectura siria, primero en el siglo XIX por el Conde de Vogüe (VOGÜE, Le Conte de.- "Syrie Centrale. Architecture civile et religieuse du Ier. au VIIe. siècle". Tomo I y II. Paris, 1.865 y 1.877 -pág. 80, Il. 31-) y posteriormente la metódica exploración arqueológica llevada a cabo por la expedición de la Universidad de Princeton a principios de siglo, dirigida por Butler (BUTLER, C. H.- "Ancient Architecture in Syria". Parte I. Leyden, 1.907; Parte II. Leyden, 1.914. -"Ancient Architecture in Syria. Northern Syria". Leyden 1.907, pág. 78, ilustraciones 86 y 97-) han permitido que conozcamos su riqueza arquitectónica y la existencia de una flora esculpida inserta en la decoración de aquella arquitectura; decoración en la que la hiedra ocupa un lugar destacado.

¹⁷¹ Siendo la iglesia de los Santos Apóstoles de I'djaz (Siria), datada de la primera mitad del siglo V. (BUTLER, C. H.- Ob. cit. págs. 84, 85 y 86; ilustraciones 94: A y B, y 95) y la iglesia principal de El Barah (Siria), siglos IV y V (VOGÜE. - Ob. cit. pág. 100, il. 62) algunos de los ejemplos más representativos.

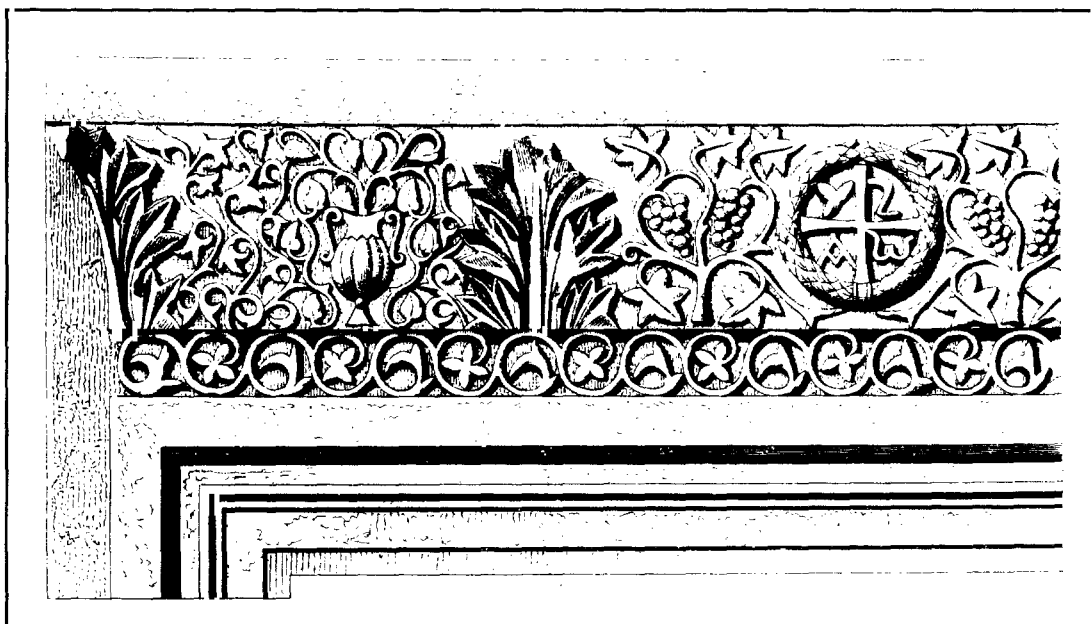
cierta divinidad en aquellos monumentos arquitectónicos, cuya incorporación no supusiera una ruptura con los principios estéticos y religiosos griegos, y para ello que mejor lugar que el teatro.

En este contexto se ha de entender la presencia de la hiedra en los primeros monumentos paganos; presencia que estaría asociada al dios Dionisos, e indicaría probablemente la advocación de determinados edificios a esa divinidad.

De cualquier forma, no cabe duda que la práctica de los seguidores de Baal, de testimoniar su fe a través de relieves arquitectónicos, tan empleada en Siria, ejerció tal atracción sobre los pueblos dominadores de Asia Menor, que griegos primero; romanos después, e incluso comunidades religiosas nacidas en esta región geográfica, como lo fueron la judía y la cristiana, terminaron por sucumbir a ella; así, prosélitos de Dionisos, Baco, Jehová y Cristo irían introduciendo en sus teatros, sinagogas e iglesias sus propios símbolos religiosos para indicar la advocación de sus edificios.

En efecto, sabemos que en las primeras centurias de nuestra Era los judíos, como hicieran desde siglos sus vecinos paganos de Siria, testimoniaban su fe en capiteles y jambas de sus sinagogas, datándose en Galilea las más antiguas del siglo III. Esta costumbre pasará al

cristianismo que la perpetuará, sustituyendo los símbolos del judaísmo por los de su propia religión¹⁷²; así numerosas iglesias de Siria, Palestina, Egipto y Grecia presentan en arquitrabes, capiteles, cimacios, jambas o pilastras el anagrama de Cristo o una cruz, generalmente asociada a determinados animales o plantas que completan el sentido simbólico (Ils. 30 y 31). Quizás la práctica de esta costumbre iniciada por las comunidades cristianas durante los últimos siglos del Imperio Romano, o lo que es igual, en aquellas primeras centurias en que la religión cristiana estrenaba su libertad; y su difusión sobre



Il. 30.- Arquitrabe. Iglesia de El-Barah (Siria) (ss. IV-V).

¹⁷² GRABAR, A.- Ob. cit. (pág. 50).



Il. 31.- Arquitrabe. Serdjilla (Siria).

todo en las provincias orientales del Imperio se debiera a la necesidad de reafirmar su identidad en determinados edificios, frente a aquellos erigidos con otros fines o para otros ritos, con los que durante los siglos IV y V compartieron espacio. Esta práctica será continuada durante la Edad Media, tanto en Oriente donde el Arte Bizantino lo ilustra, al menos durante los primeros siglos con varios ejemplos¹⁷³; como en Occidente, donde también

¹⁷³

GRABAR, A. en sus exhaustivas investigaciones aporta numerosos ejemplos de capiteles, fustes de columnas, donde aparecen cruces o crismones, tanto en Grecia, Palestina y Egipto. ("La Edad de Oro de Justiniano". Madrid, 1.966).

ANGELO, G. en su artículo publicado en la *Rivista di Archeologia Christiana*, 1.968, bajo el título: "I capitelli bizantini del Museo di Messina", confirma la presencia de unos capiteles bizantinos decorados con hojas de acanto y cruces.

Esta misma tipología la he encontrado en un capitel bizantino, posiblemente del siglo IV o principios del V, que actualmente se exhibe en el Museo de Arte Bizantino de Atenas.

el Arte Prerrománico nos permite rastrearla¹⁷⁴.

El tema de la hiedra presente en las culturas egipcia, prehelénica, griega y helenística no fue exclusivo de ellas, ya que restos arqueológicos romanos ponen de manifiesto que también fue conocido y empleado en la cerámica¹⁷⁵ y en la arquitectura¹⁷⁶ de algunas provincias occidentales del Imperio Romano (Hispania y Galia); mientras que en Oriente, concretamente en Siria, pervivirá durante siglos, continuando la tradición helenística. Por tanto, la hiedra esculpida en piedra o pintada sobre piezas cerámicas gozó de una gran difusión geográfica durante el Imperio Romano.

La hiedra, lejos de ser un tema exclusivo de las culturas paganas clásicas, será adoptado por el Arte Cristiano Primitivo, y perdurará durante la Edad Media en Oriente y Occidente; así lo prueban los ejemplos encon-

¹⁷⁴ El arte Visigodo aporta una pieza datada del siglo VII, y reutilizada en la construcción de la mezquita de Córdoba. Es un capitel de estilo corintio con gran imposta señalada en su centro con una cruz que fue picada por los árabes. PALOL, P.- "Arte Hispánico de la España Visigoda". Barcelona, 1.968 (pág. 24).

¹⁷⁵ Alberto BALIL indica en su artículo: "Esculturas romanas en la península Ibérica (IV)" (Bol. Arte y Arq. de Valladolid, 1.981, págs. 214 - 236) lo frecuente que era el tema de roleos de hiedra en la "terra sigillata" de las regiones subgálica e hispánica, cuya fábrica culmina con el cambio de Era (pág. 236).

¹⁷⁶ BALIL, A. (ob. cit. pág. 236) constata la utilización de este tema vegetal en elementos arquitectónicos, según se desprende de un sillar hallado en Hispania y estudiado en su artículo.

trados, tanto en el Arte Bizantino en sus primeros siglos¹⁷⁷, como bajo el Prerrománico. Tal difusión geográfica, entendemos que no se debió exclusivamente al carácter o a las posibilidades estéticas de la hiedra como elemento decorativo, sino a las connotaciones religiosas que encerraba desde su nacimiento; esta planta consagrada a Dionisos fue investida de un profundo contenido simbólico de regeneración del cuerpo y del alma, de inmortalidad y eternidad. No cabe duda que ni la hiedra ni su simbolismo pagano fueron ajenos para las primeras comunidades cristianas nacidas en Oriente, que imbuídas de conceptos y formas paganas no dudaron en emplearla para expresar sus ideas religiosas¹⁷⁸.

En efecto, las comunidades cristianas nacidas tanto en las provincias orientales como occidentales del Imperio de Roma, emplearon en la decoración de sus primeras manifestaciones artísticas, realizadas durante el período de la Iglesia Perseguida, elementos que, tomados de otras culturas, de otras religiones, con las que guardaban un cierto paralelismo, expresaban su fe. Así, sig-

¹⁷⁷ Dintel, pilastras y arquivoltas de la iglesia de los Santos Apóstoles de I'djaz (Siria); capitel bizantino del Museo de Arte Bizantino en Atenas; cancelos de San Apolinar el Nuevo en Rávena; sepulcros de San Apolinar in Clase y de la Catedral, en Rávena...

¹⁷⁸ FERGUSON, G. concede a esta planta un doble y contradictorio simbolismo: muerte e inmortalidad, vida eterna (Ob. cit., pag. 34). En esta misma línea continúa PÉREZ RIOJA, J.A. (Ob. cit. pag. 24) cuando afirma que la hiedra en el simbolismo cristiano ha sido identificado con la muerte y la inmortalidad.

Ambos autores se amparan exclusivamente en el aspecto vivaz e imperecedero de esta planta, para apoyar su tesis.

nos, símbolos o alegorías de los que era factible extraer una doble interpretación simbólica: pagana, para unos; cristiana, para otros, fueron incorporados a la decoración pictórica y escultórica del Arte Paleocristiano. Paganismo y cristianismo serán dos fuentes de inspiración que no dejarán de entremezclarse dentro del ámbito escultórico.

Nada mejor que las pinturas de las catacumbas, los primitivos sarcófagos y los mosaicos de iglesias y mausoleos para observar:

1º) La asimilación de signos y símbolos de otras religiones; así, símbolos como la vid y las escenas de vendimia, propias del culto dionisiaco serán entendidas como símbolos de la Eucaristía; las guirnaldas de flores identificadas con la inmortalidad; la corona que encierra el crismón y lo eterniza constituye una supervivencia clásica de los clipeos o escudos con el que los romanos circunscribían las imágenes de los mayores para darles valor de eternidad; etc...

2º) A través de estos signos y símbolos, a veces materializados en figuras, animales o vegetales, los cristianos exponían sus conceptos religiosos, expresaban su fe; no les movía un mero y simple interés decorativo y estético.

Con la victoria definitiva de la religión cristiana sobre el paganismo -Edictos de Milán (313) y Tesalónica (380)- su iconografía arraigada profundamente en la comunidad cristiana no sufrirá cambios sustanciales; lejos de concebir la eliminación de aquellos símbolos adoptados del paganismo, se limitará a ampliar y enriquecer su repertorio creando una nueva iconografía.

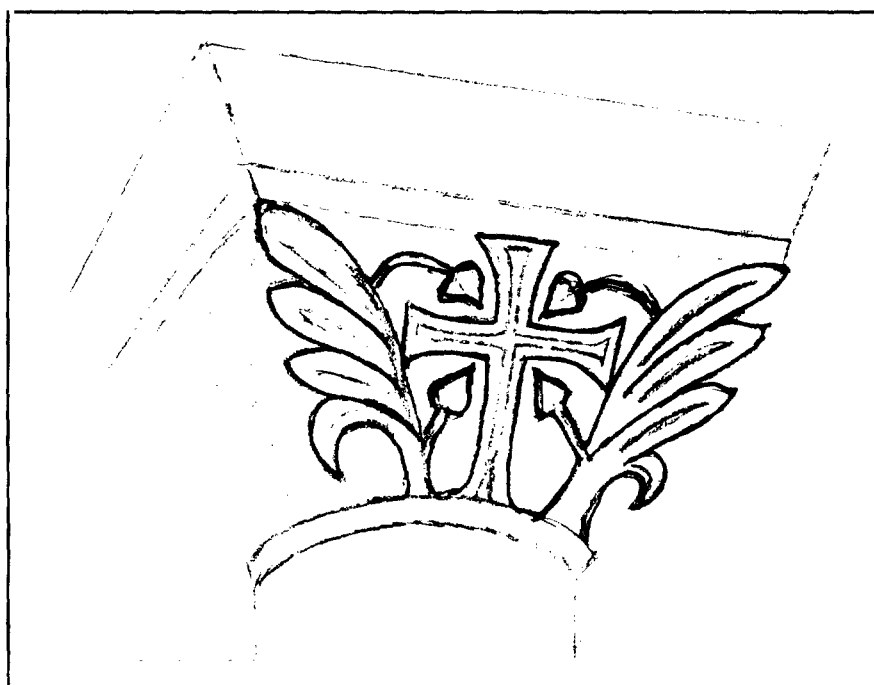
No son muy numerosos los ejemplos encontrados, en donde se pone de manifiesto con claridad el carácter simbólico que poseyó la hiedra para el Arte Cristiano, pero a través de los encontrados podemos rastrear durante siglos su presencia, tanto en Oriente como en Occidente, y observar que su utilización lejos de tener unos fines exclusivamente estéticos y decorativos, pudo encerrar también profundos contenidos simbólicos. Con el único propósito de dar consistencia a estas palabras nos proponemos describir aquellos ejemplos más relevantes, que jalonan el arte cristiano durante la Edad Antigua y Media.

La iglesia de los Santos Apóstoles de I'djar (Siria)¹⁷⁹ de la primera mitad del siglo V, requiere nuestra atención por presentar en diferentes fragmentos de pilastras, arquivoltas y de un dintel, un tipo de

¹⁷⁹ Iglesia estudiada desde diferentes aspectos por André GRABAR y Howard C. BUTLER. (Obs. cits.)

decoración que veremos repetidas veces en el Arte Paleocristiano desde Oriente hasta Occidente: nos referimos al tema de los roleos con hojas de hiedra. De todos los fragmentos, el del dintel es el más interesante por presentar en su parte central un crismón, en cuyo interior hay una paloma; se encuentra flanqueada por dos frisos superpuestos, decorando el superior con círculos y cuadrados en los que se inscriben diferentes animales: corderos, palomas, etc.; y el inferior, con roleos de hiedra. En este dintel, el carácter simbólico de los elementos que lo decoran es incuestionable y, concretamente el de la hoja de hiedra parece ser bastante convincente.

Otro interesante ejemplo lo constituye un capitel visto en el Museo de Arte Bizantino en Atenas (Il. 32), del que desconocemos su cronología exacta, aunque es posible datarlo como obra de finales del siglo IV o primera mitad del V. Presenta como tema principal una cruz hacia la que convergen cuatro pequeñas hojitas acorazonadas del tipo de la hiedra. Aquí el sentido naturalista propio de la cultura greco-latina ha desaparecido para dar paso a unas formas esquemáticas, planas y tendentes a la abstracción, sin duda por la influencia de la estética siria. También en este capitel el simbolismo de la hoja de hiedra es patente: incide e incrementa el carácter imperecedero y eterno de la Redención.



Il. 32.- Capitel. (Museo de Arte Bizantino de Atenas).

Este tema vegetal también fue adoptado por el Arte Paleocristiano de Occidente; en efecto, Roma y sus talleres de reconocido mérito artístico, difusores de estilos, se pondrán al servicio del Cristianismo con el inicio de la Iglesia Triunfante; adoptarán la costumbre de figurar en el frontes de sus sarcófagos una serie de escenas de los dos Testamentos. Todo en ellos obedece a un propósito formal y simbólico. Nos detendremos en el análisis de uno solo: el célebre sarcófago de Junio Basso (Grutas vaticanas) realizado en el año 359; su frontis

estructurado en dos zonas superpuestas responde a una ordenación muy rigurosa, que recurre a motivos arquitectónicos (columnas, entablamentos, arcos y frontones) para inscribir cada escena. El resultado es un sarcófago dividido en dos zonas superpuestas compartimentadas en cinco intercolumnios, siendo el central superior el que encierra la escena principal; en ella se exalta la realeza de Cristo, inspirándose en temas corrientes del arte de la monarquía romana: el soberano entronizado en majestad con el cosmos a sus pies, se encuentra flanqueado por dos columnas, por cuyos fustes trepan serpenteantes tallos rebosantes de hojas y frutos de hiedra, proclamando de esta sutil forma la inmortalidad, la eternidad de Cristo y de su mensaje.

El arte Bizantino, en su primera Edad de Oro, también nos muestra, en cancelas y sarcófagos de Rávena y Constantinopla, la utilización de este tema vegetal; dos piezas de cancelas procedentes de San Apolinar el Nuevo (Rávena) presentan como elemento común el empleo del tallo serpenteante con hojas y frutos de hiedra para realzar y completar el mensaje iconográfico de regeneración e inmortalidad; por otra parte varios sepulcros de Rávena (ubicados en San Apolinar in Classe y en la Catedral) y en Constantinopla presentan como motivo central

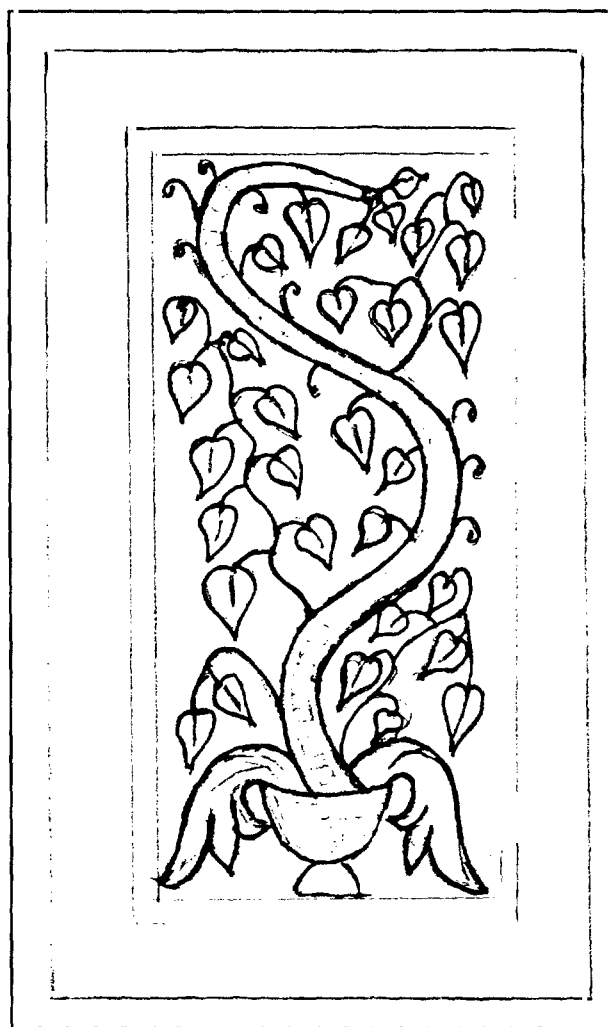
la cruz o el anagrama de Cristo encerrada en un clípeo o corona, engalanada con un largo tallo a modo de cinta se anuda en la parte inferior, dejando libres sendos cabos que rematan en hojas de hiedra. Sin género de dudas entendemos que aquí su función simbólica es la de incrementar el sentido de eternidad que posee el clípeo.

También en Occidente, el Prerrománico se hará eco de este motivo vegetal; en el Arte Merovingio la hiedra se convierte, junto con el acanto y la vid, en la flora esculpida más importante¹⁸⁰; constituye en la Galla uno de los temas favoritos de ornamentación en capiteles, cancelos (Il. 33) y sarcófagos¹⁸¹. Nos centraremos en el sarcófago de Moissac (Il. 34) y en aquellos otros realizados por maestros tolosanos¹⁸² (Il. 35); uno y otro están embellecidos con elementos vegetales: hiedra, acantos y vid, y siempre flanqueando y completando

¹⁸⁰ JALABERT, D.- "La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France". Paris, 1.965. Establece con claridad que durante el período en que el suelo de la Galla fue dominado por Visigodos y Merovingios, los capiteles y sarcófagos realizados presentan decoración floral, siendo la hiedra uno de los tres tipos de follaje más importante. La denominación de obras merovingias, dada por la autora, se debe a su cronología y no a sus posibles ejecutores visigodos o merovingios, puesto que todos estos sarcófagos fueron obras de marmolistas gallo-romanos que continuarán sin interrupción su trabajo desde el siglo V al VIII. Este será el motivo por el cual otros autores, como Boube, J. consideren estos sarcófagos obras paleocristianas.

¹⁸¹ Denise JALABERT en su estudio de la flora esculpida en Francia durante el Medievo, hace un estudio de los temas de arte merovingio estableciendo la importancia de la hiedra en la decoración.

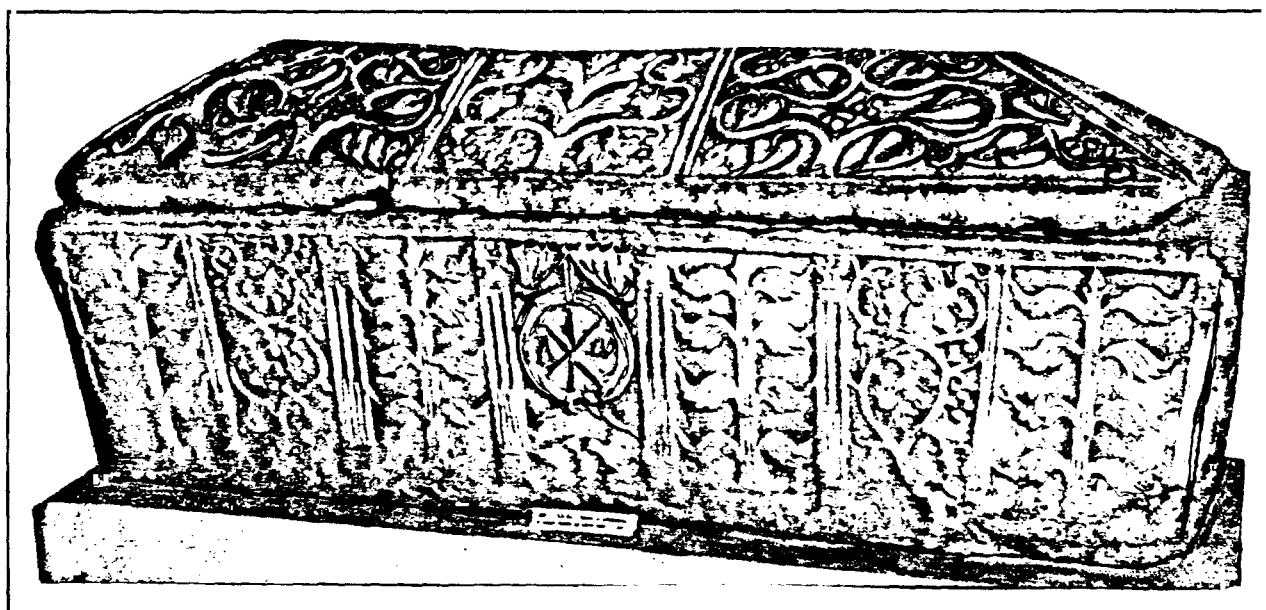
¹⁸² BOUBE, J.- "Les Sarcophages paleochrétiens de maitres tolosane". Cahiers Archeologiques: IX, 1.957 (págs. 33 a 72).



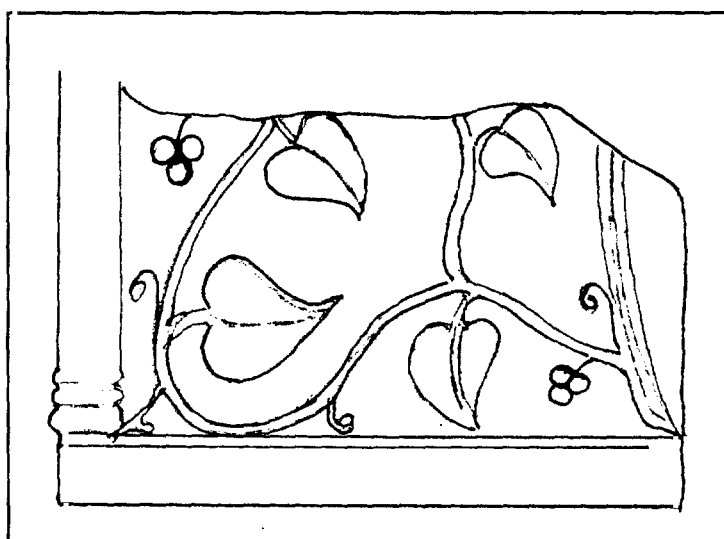
Il. 33.- Panel de cancel de la Iglesia de Saint Pierre de la Ciudadela de Metz.

el tema central, el anagrama de Cristo. Repitiéndose pues el tan manido tema del crismón y la hiedra, tan antiguo como el mismo Cristianismo. De nuevo el carácter simbólico escapa a todo género de dudas, y su presencia aquí demuestra: en primer lugar, que en el siglo VI continuaba vigente su simbolismo de inmortalidad y eternidad; y en

segundo lugar, que el arte cristiano de la Alta Edad Media realizado en suelo galo bajo el dominio de visigodos y merovingios, conservado en los talleres galo-romanos¹⁸³ seguía fiel a la iconografía paleocristiana.



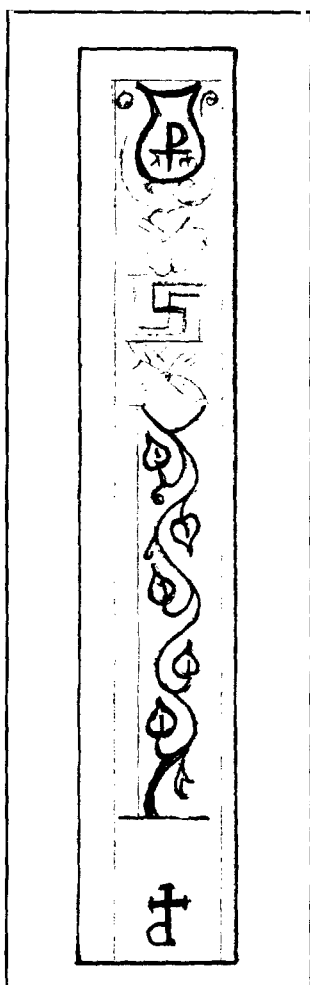
Il. 34.- Sarcófago de Moissac.



Il. 35.- Fragmento de sarcófago. Maestros tolosanos.

183

El origen de los talleres del SO. de Francia a suscitado ríos de tinta, llegando a ser considerado por algunos arqueólogos como visigodo, para otros merovingio; sin embargo hoy la tesis mantenida es bien distinta: los marmolistas que en ellos trabajaban son de origen galo-romano, ello hace que algunas de sus obras hayan sido catalogadas como Paleocristianas (BOUBE) para unos y merovingias (por su cronología, -siglo V-) por otros (JALABERT).



Il. 36.- Pilastra. Basílica de Cabeza de Griego (Guadalajara).

El Arte Visigodo también incluye en su decoración de temática vegetal el tema de la hiedra. La basílica de Cabeza de Griego, una de las más importantes y desde luego la mayor iglesia que se ha excavado en la España paleocristiana y visigoda, ha permitido el estudio de varios fragmentos de esculturas, y precisamente en uno de estos fragmentos correspondiente a una pilastra se representa un zarcillo de hojas de hiedra que trepa ascendiendo hasta encontrarse con tres pequeños cuadrados, sobre los que descansa un vaso conteniendo el anagrama de Cristo¹⁸⁴.

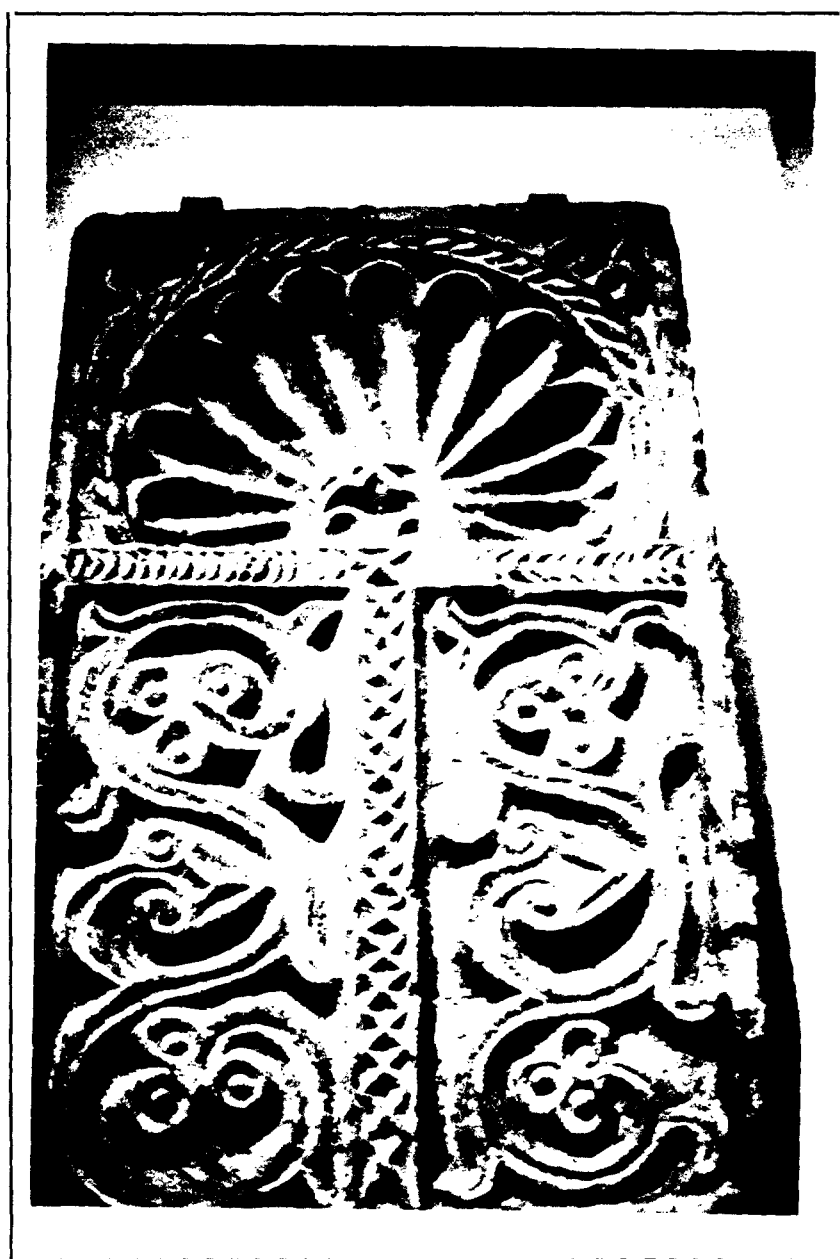
El tema de la hiedra lo encontramos también en varias piezas conservadas en el Museo Arqueológico de Madrid: en un tenante del altar (Il. 37), procedente de Mérida (Badajoz), decorado con rosetas inscritas en círculos, separados por hojas de hiedra; en una placa en forma de hornacina, (siglo VII) (Il. 38), procedente de Puebla de la Reina

¹⁸⁴ SCHLUNK, H.- "Esculturas visigodas de Segóbriga (Cabeza de Griego). Arch. Esp. de Arqueología, nº 61. Madrid, 1.945. (pag. 306).

(Badajoz), que presenta una venera con flor de lis y motivo sogueado, y debajo dos frisos verticales con ro-
leos con hojas de hiedra y trébol enmarcados en cenefa
geométrica.



37.- Tenante de altar. (Museo Arqueológico Nacional de Madrid)



IL. 38.- Placa en forma de hornacina. (Museo Arqueológico Nacional de Madrid).

En el Arte Asturiano encontramos este tema en la iglesia de San Ginés de Francelos (Orense)¹⁸⁵, donde en el trasdós de uno de sus vanos aparece un tallo serpenteante con hojas de hiedra.

El pequeño periplo realizado a través del tiempo y el espacio, creemos, nos ha permitido esbozar una teoría: aquella hiedra nacida con un profundo contenido filosófico-religioso dentro del rito dionisiaco, lejos de extinguirse en el olvido con la aparición del Arte Cristiano será adoptada y empleada en su decoración escultórica. Consiguientemente constituye una clara evidencia de la asimilación y pervivencia por parte de la iconografía cristiana de un simbolismo pagano alusivo a la regeneración del alma y a su inmortalidad, que con tanta facilidad se amoldaba a los conceptos de la nueva religión.

De su presencia reiterada en el Arte Paleocristiano, Bizantino y Prerrománico, se deduce el papel relevante que mantuvo durante centurias y su incuestiona-

¹⁸⁵

Bajo el reinado de Alfonso III el Magno (866-910) se edificaron gran número de fundaciones regias e iglesias rurales, tanto en Asturias como fuera de ella. En Galicia se construyeron en esos años una serie de iglesias rurales, en las que se marcan rasgos de ascendencia visigoda. Ello sucede en San Ginés de Francelos (Orense), en Santiago de Mens (La Coruña), en Santa María Cabreiro (Lugo), en la iglesia Ansemil (Pontevedra) y en San Bartolomé de Rebordás, en Tuy (Pontevedra).

ble carácter simbólico. Sin embargo en el Arte Románico, especialmente proclive a la iconografía simbólica, y por lo tanto marco receptor propicio para que el tema de la hiedra desarrollara todo su bagaje simbólico, desempeña un lugar muy secundario.

El Arte Románico, no podía dejar de incluir en su flora esculpida el tema de la hiedra; esto se confirma, al menos en el Románico Español. En las iglesias de Fitero (Navarra) y Vallejo de Mena (Burgos) es claramente identificable este elemento vegetal en la decoración de sus cimacios¹⁸⁶, y también se encuentra en un capitel de la puerta de la iglesia de Tineo (Asturias)¹⁸⁷. Especialmente interesantes resultan los cimacios de Fitero, pues en ellos este tema adquiere una especial relevancia por el extremado naturalismo con que fue representado, fruto posiblemente del buen hacer de artífice y de su extraordinaria capacidad de observación de la naturaleza que le rodeaba.

¿Es posible que la hiedra albergara en estos ejemplos románicos un determinado simbolismo religioso? ¿O por el contrario, y dado su ámbito rural, se ha de

¹⁸⁶ Recordemos que la "*Hedera helix*" presenta un marcado dimorfismo foliar. En ambos ejemplos el artífice optó por elegir las hojas lanceoladas, a veces casi acorazonadas, con bordes enteros que nacen de las ramas fértiles de la planta, es decir, de aquellas ramitas predestinadas a dar flores.

¹⁸⁷ En este capitel el artífice optó, dado el dimorfismo foliar de la hiedra, por representar las hojas palmeada, con nervadura dividida en cinco gajos (hojas quinquelobuladas), propias de las ramas estériles, aquellas destinadas a prolongarse y a trepar.

descartar toda connotación simbólica y concederle exclusivamente carácter decorativo?.

Pues bien, su exclusión del Románico oficial, el marcado ruralismo de las iglesias en que este tema aparece, junto con su desconcertante naturalismo, son premisas que a nuestro juicio parecen sugerir, en un primer momento, que su presencia obedeció exclusivamente a fines ornamentales. Sin embargo, y sin descartar, en modo alguno el propósito decorativo, el medio rural en que surge podría indicar que obedeciera también al deseo de materializar ciertos valores. Ciertamente, al campesino medieval -inmerso en la naturaleza que le rodeaba- las características botánicas y las propiedades curativas de la hiedra le habrían de ser particularmente familiares, y por lo tanto, la longevidad de esta planta, su aspecto vivaz, e imperecedero (siempre verde en verano e invierno) podrían haberse convertido, a sus ojos, en claras alusiones a la **inmortalidad**, a la **eternidad**; simbolismo, que incluso pudo haberse enriquecido con un nuevo aspecto, el de **fidelidad**, esgrimido por algunos medievalistas¹⁸⁸, fundamentado, según ellos en el carácter imperecedero de la hiedra, pero que parece más apropiado basarlo en la predilección que estas plantas sien-

¹⁸⁸ El aspecto imperecedero de la hiedra es la base para que autores como PÉREZ RIOJA y FERGUSON la consideren símbolo de la "fidelidad".

ten por los muros contruidos por el hombre.

Por consiguiente, y en base a los datos recabados, se puede afirmar la inclusión de la hiedra esculpida en el repertorio iconográfico del Arte Románico español, cuya aparición es cuantitativamente escasa y localizada en el ámbito rural.

El reducido número de ejemplos de hiedra encontrados en la iconografía románica, al menos española, constata la decadencia de este tema a lo largo del Medievo. El tema de la hiedra, en otros siglos de gran prestigio y amplia difusión, fue perdiendo progresivamente su importancia, cayendo en un olvido secular, llegando posiblemente a quedar excluido de los programas iconográficos oficiales del Románico.

L I R I O

EL LIRIO

El lirio¹⁸⁹, estimada planta de adorno, pertenece a la familia "Iridácea", género "Iris"; es una planta herbácea, vivaz, de rizoma rastrero y nudoso; tallo central de dos a tres palmos de altura hasta un metro; hojas radiales, ensiformes y duras; flores grandes de seis pétalos blancos, azules o morados, sumamente olorosas; frutos capsulares. Se cría en lugares despejados entre piedra y rocas, en los linderos, entre los muros y las ruinas. Los griegos la denominaron "ἶρις" (iris), vocablo que significa "arco Iris"; denominación fundamentada según unos¹⁹⁰ en la variedad cromática de sus flores, según otros¹⁹¹ en la forma de sus hojas.

Esta planta fue conocida por el hombre desde la Antigüedad por la fragancia y belleza de sus flores y

¹⁸⁹ En este capítulo se analizará la planta del lirio de forma concisa y resumida, para no repetir el contenido del Capítulo III, donde se abordará nuevamente esta planta al tratar de la flor del lirio, reservando para aquel capítulo su estudio en profundidad, por ser la flor el elemento que atrajo la atención de pueblos y religiones durante gran espacio de tiempo.

¹⁹⁰ Para Dioscórides y el Dr. Rivas y sus colaboradores la denominación se fundamenta en la riqueza cromática de sus pétalos, por lo que sus flores son comparadas con el arco Iris.

La cita de Dioscórides ha sido tomada de FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado". Barcelona, 1.980 (pág. 917).

LOSA, RIVAS y MUÑOZ MEDINA.- "Botánica Descriptiva". Vol. II Fanerogamia. Granada, 1.972. (pág. 483).

¹⁹¹ Según Andrés de Laguna y el Dr. Font Quer la denominación obedece a la forma de sus hojas, a la que también aluden algunos sinónimos populares castellanos, como el de "espadaña".

por las propiedades terapéuticas de su rizoma¹⁹², vigentes no sólo en la Antigüedad Clásica sino también durante toda la Edad Media, período en que la fitología gozó de gran prestigio.

El lirio aparece por primera vez en la Historia del Arte, en el Egipto Faraónico; y a juzgar por los restos arqueológicos, surge durante el Imperio Antiguo (dinastía III), tercer milenio antes de Cristo. Los egipcios elegirán de esta planta el elemento más atractivo y bello: su flor, que será investida de un doble contenido simbólico: de realeza¹⁹³, al ser emblema de la Corona del Alto Egipto; y de vida y resurrección por ser atributo del dios Horus¹⁹⁴. Uno u otro de estos simbolismo seguirá vigente en otros pueblos de la Antigüedad: cretense, persa-aquemenida, romano.

El tema del lirio y su simbolismo, lejos de ser exclusivo de las culturas y religiones paganas, será adoptado por el Cristianismo que conferirá también a esta

¹⁹²

Las virtudes del rizoma no pasaron inadvertidas, al menos para egipcios y griegos; estos últimos llegaron a considerarla útil para remediar infinitos males, por reunir (según escribe Dioscórides) propiedades sedantes, vasodilatadoras, efectos analgésicos, purgantes, ser eficaz antídoto contra las mordeduras de serpiente, etc. etc. etc.

¹⁹³

Su carácter heráldico queda patente al estar presente en toda iconografía que haga referencia a la unión de las Dos Tierras, es decir, al Alto y Bajo Egipto. Y su simbolismo de realeza se constata al comprobar que los ejemplos más numerosos de esta iconografía surgen en los momentos políticos de mayor autoridad real.

¹⁹⁴

PIJOAN, J.- "Arte Egipto". ~~Summa Artis~~, Vol. III. Madrid, 1.975 (pág. 57 y ss.). Escribe que antes de que apareciera la teología solar, cuando Horus, el Halcón, era el dios supremo del Alto Egipto, simbolizaba el Sol y la Vida.

planta un doble significado: por una parte, atributo de Cristo y símbolo de su Acto Redentor; y por otra parte, símbolo de pureza, castidad, virginidad, y atributo de María y de su Inmaculada Concepción.

El primero de estos contenidos se desprende esencialmente de su temprana floración; sus flores al ser las primeras del año constituyen un perfecto anuncio de la primavera, y preludian el nuevo ciclo biológico. Esto, sin duda, fue lo que confirió a esta planta y a sus flores el simbolismo de vida y regeneración atribuido desde el Egipto Faraónico, y que el Cristianismo asimilará y hará propio, adaptándolo a sus conceptos religiosos e identificándolo con Cristo y con su venida al Mundo para redimir a la Humanidad¹⁹⁵.

Esta identificación del lirio con Cristo, es a nuestro juicio un claro exponente del sincretismo religioso que ha sido una constante universal, y que los santos padres de la Iglesia lejos de entrever, o al menos reconocer, buscaron su origen en los textos bíblicos que serán convertidos en objetos de análisis y comentarios.

La simbología cristiana concede un segundo

¹⁹⁵

CHEVALIER, J.- "Dictionnaire des Symboles". France, 1.969 (pág. 464)
 FERGUSON, G.- "Signos y símbolos en el Arte Cristiano". Buenos Aires, 1.956. (pág. 36) Escribe: "simboliza la venida de Cristo".
 GILLES, R.- "Le Symbolisme dans l'art religieux" Paris, 1.943. (pág. 198). Escribe: "la iris o lirio representa la alianza hecha por Cristo con los hombres".
 PÉREZ RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid, 1.971 (pág. 273).
 PINEDO, R.- "El Simbolismo en la Escultura Medieval Española" Madrid 1.930. (pág. 20).

simbolismo al lirio, que al menos durante el Medievo estaba plenamente vigente; su origen es incierto y no ha sido objeto de investigación, solo Pérez Rioja¹⁹⁶ aporta luz sobre este punto, al indicar que el rey Clodoveo (rey merovingio que vivió entre los años 466 y 511) eligió la "Flor de lis" (forma heráldica de la flor de lirio) como símbolo de su purificación mediante el Bautismo, siendo utilizada desde entonces por los reyes francos como emblema de realeza. Este simbolismo de purificación no fue en mi opinión creación franca, sino que el lirio ya lo poseía al simbolizar el Acto Redentor llevado a cabo por Cristo, por el cual purificó a la Humanidad del pecado original; de igual forma el hombre pagano a través del Bautismo era redimido de sus pecados, renaciendo a una nueva vida espiritual y obteniendo la purificación de su alma.

En atención a lo expuesto anteriormente estimamos que posiblemente se encuentre en la conversión al cristianismo del rey Clodoveo el origen del doble simbolismo concedido al lirio durante la Edad Media, ya que partiendo del símbolo de redención se llegará a identificar con el concepto de pureza, que asociado en estos siglos con la castidad, inocencia y virginidad se convir-

¹⁹⁶ PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 273).

tió pronto en atributo de María y símbolo de su pureza virginal e inmaculada concepción.

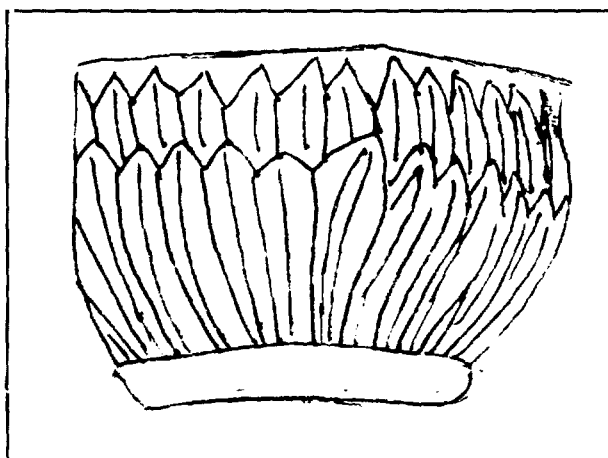
De igual forma que el simbolismo pagano del lirio fue asimilado por el arte cristiano; así el Arte Copto, Bizantino y de los diferentes pueblos bárbaros del Occidente Europeo: ostrogodos, visigodos, lombardos, merovingios, francos y anglosajones emplearon la flor de lirio en diferentes manifestaciones artísticas, aunque dotada de una gran abstracción, inherente por una parte al carácter simbólico, y por otra, a la nueva concepción estética de los pueblos germanos.

En el Románico español también hemos podido seguir el rastro del lirio, que continuó manteniendo un doble simbolismo¹⁹⁷, y que con cierta profusión aparece esculpido en tímpanos, capiteles y cimacios. Pero si hasta el siglo XI el único elemento elegido de esta planta y transvasado a la decoración fue la flor, durante los siglos XI y XII perderá su exclusividad, al menos esto es lo parece inferirse del análisis de ciertos capiteles

¹⁹⁷ PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 273) Indica que la identificación del lirio con Cristo fue muy prodigada desde el siglo II, llegándose a considerar en la Edad Media, emblema de la luz y atributo del Señor.

Según el "Codex Calixtinum" simbolizaba la castidad virginal de la Bienaventurada. LIBER SANCTI JACOBI. CODEX CALIXTINUS. Traducción de Moralejo, Torres y Feo. Santiago de Compostela, 1.951. (pág. 196).

románicos españoles (iglesia de Tineo (Asturias) (Il. 39), Vallejo (Burgos), San Millán de Segovia) donde hemos creído reconocer aquellas hojas ensiformes tan peculiares del lirio.



Il. 39.- Capitel. Iglesia de Tineo (Asturias).

Quizás el motivo de la utilización de esta doble iconografía para transmitir el mismo mensaje moralizante al fiel, campesino e iletrado, esté en dos condiciones que se cumplían en aquellas centurias:

1º) En la importancia que tuvo la planta del lirio por sus virtudes curativas para el hombre del Medievo, que la consideraba panacea para todos sus males.

2) En la libertad de ciertos artífices románicos, alejados de las Rutas Oficiales, e inmersos en un Románico rural, sin la supervisión y el control, a veces censurante de la Iglesia, pero conocedores de un repertorio de elementos simbólicos.

De estas dos premisas se infiere que el lirio por sus virtudes curativas y su profundo contenido simbólico era una planta conocida y empleada, tanto a nivel práctico por el pueblo, como a nivel ideológico y moralizante por la Iglesia y sus autoridades, y que algunos artífices se tomaron la libertad de sustituir las flores por sus hojas, que siguieron desempeñando la misma función moralizante y poseyendo el mismo contenido simbólico.

P A L M A

LA PALMA

Palma es el nombre que recibe la hoja de la palmera e incluso el propio árbol. Pertenecen a la familia de la "Palmáceas" que se compone de más de mil cuatrocientas especies arbóreas, de aspecto y forma diferentes: grandes árboles de altura muy elevada (treinta metros) como las palmeras; pequeños arbustos como los palmitos; y lianas de tallo delgado, flexible y trepador que alcanzan grandes longitudes. A menudo esta familia tiene plantas machos y plantas hembras, que son las fructíferas. Las flores son pequeñas y poco vistosas agrupadas en ramilletes florales (inflorescencias). El fruto (cocos o dátiles) es comestible. Habitan generalmente en las regiones intertropicales, por lo que en Europa sólo existe una representación muy limitada.

La palmera por antonomasia es la "*Phoenix dactylifera*.L." y es según la Real Academia de la Lengua "una planta prócer con el estípote hasta de treinta metros de altura y un gran penacho apical de prolongadas hojas pinnatisectas", en otras palabras: es un árbol con el tronco sin ramificar formando en su extremo un enorme penacho con largas hojas laciniadas de tal manera, que

sus divisiones de disponen como las barbas de una pluma sobre un astil. La palmera es una planta dioica, es decir, hay palmeras masculinas que sólo producen aquel sutilísimo polvillo fecundante, el polen, sin el cual no fructifican los pies femeninos. Sobre esto Andrés de Laguna -traductor y comentarista de la obra de Dioscórides¹⁹⁸- inserta una jocosa aclaración: "las plantas hembras no producen jamas su fructo sino tienen cerca de si al macho, así si acaso se lo cortan o él de si mismo se muere, para siempre quedan estériles, y, siéndoles enojosa la vida, poco a poco se van secando. El cual ejemplo, si tuvieran delante de los ojos continuamente las viudas, no tratarían de nuevas bodas mientras durante los responso y las exequias de sus velados, como lo hacen algunas dellas, que entierran a sus maridos hoy y se casan mañana"¹⁹⁹. Las flores nacen en ramilletes muy ramosos y complicados protegidos por grandes bracteadas. Los frutos son los dátiles que tienen figura oblonga, miden de cuatro a ocho centímetros, y cuando están bien maduros, en

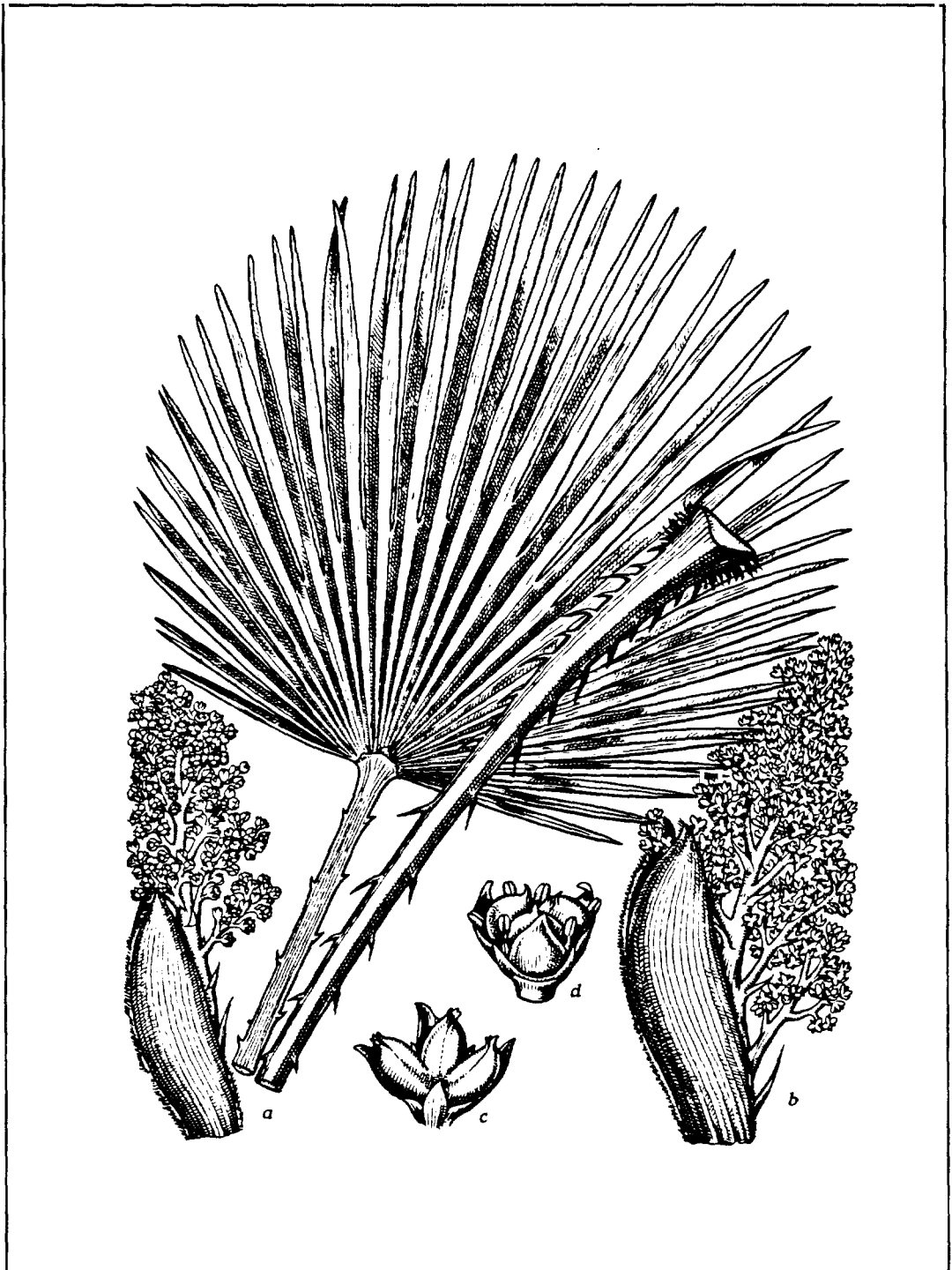
¹⁹⁸ Pedacio DIOSCORIDES, médico griego nacido en el siglo I en Anazarba, Cilicia (Asia Menor) y que estuvo al servicio del emperador Nerón. El mismo hace constar en su obra "Materia Médica" que tras hacerse médico ingresó en el ejército con el deseo de recorrer diversas tierras y poder así conocer las drogas que empleaban para combatir las enfermedades y así recorrió Grecia, Oriente Medio, Italia y Egipto, lugares donde recogió plantas, saberes y creencias.

¹⁹⁹ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 959).

DIOSCORIDES, P.- "Acerca de la Materia Medicinal y de los venenos mortíferos". Traducción y comentario de Andrés de Laguna. Ediciones de Arte y Bibliofilia. Madrid. 1.983. (pág. 76).

otoño, adquieren un color amarillento o entre castaño-rojizo, es decir datilado. Bien maduros y aún pasos tienen la carne blanda, mucilaginoso y dulcísima. Este árbol es oriundo de la parte suboccidental de Asia, pero su cultivo se extendió por gran parte de los países cálidos. Requiere mucho agua en el suelo, no excesivamente profunda, un cielo sin nubes y muchos calor, por ello la palmera es el árbol más importante de los oasis norteafricanos. En España existe sólo un palmeral de importancia, con millares de palmeras, que se encuentra en Elche (Alicante).

La única palmácea que se da espontáneamente y sin cultivo en nuestro país y en toda Europa es el palmito ó palma enana ("*chamaerops humilis*. L."), que es un pequeño arbusto de hojas grandes palmeadas, es decir, divididas o rasgadas de manera que sus segmentos arrancan todos del extremo del rabillo o peciolo armado de espinas vulnerables. Hay plantas muchos con flores masculinas y plantas hembras fructíferas que producen los palmiches o "dátiles de raposa", que son pequeños dátiles con poca y muy acerba carne. Este árbol, aunque puede alcanzar varios metros de altura, la mayoría de las veces se queda muy bajo porque es buscado para obtener de él sus cogollos que son tiernos y comestibles, y sus hojas con las que se fabrican escobas. Se cría en las costas



Il. 40.- Hoja de palmito (*Chamaerops numilis*).

mediterráneas y atlánticas de la península, en las laderas, collados y barrancos secos, e incluso en los acantilados desde la cuenca del Llobregat en Cataluña, hasta el Algarbe. Dioscórides no incluyó esta especie en su *Materia Médica*, quizás porque al ser propia de las tierras del Mediterráneo occidental no llegara a conocerla, sin embargo parece ser que durante el Medievo, en estas tierras se confundieron ambas especies (palmera y palmito); confusión aclarada por Andrés de Laguna que escribe: "la cual planta -palmito- no es cogollo ni renuevo del árbol llamado palma, como piensan algunos, sino especie muy diferente, visto que algunas veces crecen palmitos a do nunca jamas hubo rastro de palmas"²⁰⁰.

Los griegos denominaron a la palmera "*Phoenix*", término recogido por Dioscórides, y tomado también por la nomenclatura científica. Quizás el color pardo-rojizo de sus frutos maduros la hicieron merecedora de este vocablo que significa "color de sangre". Sin embargo no se puede olvidar que "**Fenix**" era aquel ave mítica y sagrada de los griegos, que según la leyenda, cuando veía cercano su fin formaba un nido de madera y resinas aromáticas que exponía a los rayos del sol para que ardieran, y se consumía

²⁰⁰ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 957).
DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 76).

entre sus llamas. Sin embargo de sus propias cenizas, de la propia médula de sus huesos, resurgía otro ave fénix aún más bello. Así, este ave evocaba para el hombre griego idea de "inmortalidad". Posiblemente las propiedades de la palmera (de su madera, de sus dátiles, etc.) les sugirieran esta misma idea. Los romanos la denominaron "palma", vocablo con el que también designaban a la rama y a sus frutos, los dátiles.

Según parece la palmera datilera, junto con un gran número de variedades de esta, procede de aquella otra "*Phoenix silvestris*" que aún se encuentra en India. Desde tiempos remotos el hombre supo sacar beneficio de esta planta; sus nutritivos dátiles, su dulcísima savia de la que pronto obtuvo azúcar y vino de palma, junto con su madera y hojas resistentes, pero flexibles, convirtieron a la palmera en un árbol verdaderamentepreciado. Era necesario dominarlo, cultivarlo, y así las primeras civilizaciones emprendieron con éxito el cultivo de la palma; egipcios, babilonios y asirios cultivaron la palmera desde tiempos muy remotos²⁰¹. El agua, el calor, el sol eran aliados perfectos para que nacieran extensos palmerales. Los dátiles se convirtieron en la base alimenticia

²⁰¹ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 958).

de muchos de estos pueblos, que los consumieron frescos, secos, o prensados en forma de torta; constituyendo el alimento por excelencia. Sin embargo el valor del dátil no se limita a su carácter de fruto comestible y altamente nutritivo, sino que además en su empleo milenario se observaron ciertas propiedades medicinales beneficiosas para el hombre, que incrementaron aún más su aprecio. Dioscórides recopiló aquel cúmulo de virtudes atribuidas al dátil en su *Materia Médica*, Libro I, capítulo CXXV, en el que recoge: "El es acerbo y estíptico y por eso se bebe con vino austero contra el flujo del vientre y del menstuo. Aplicado en forma de emplasto reprime las almorranas y suelda las frescas heridas". Dioscórides reúne virtudes específicas de cada tipo de dátil, de cada variedad: "el cocimiento de los tebaicos mata el ardor de las fiebres dichas causones, y si se bebe con aguamiel hecha de muchos días rehace las fuerzas a los convalecientes. Tienen la misma virtud ellos mismos comidos"... .."Los phenicobálanos (es decir, el dátil bien maduro de color bayo que da la palma de Egipto), frescos son más estípticos que los secos, engendran dolor de cabeza y si se comen en gran cantidad emborrachan. Comidos más pasados y secos son útiles a los que arrancan sangre del pecho y a los que tienen flujo disentérico"... "Los dátiles llamados caryotides ablandan las asperezas de la caña

del pecho, comidos"...²⁰²

Laguna añade: "Los cuexcos de los dátiles molidos, bebidos con vino confortan el estómago y el corazón. Conócese que son cordiales los dichos cuexcos en ver que si partidos al traves qualquiera dellos por medio, en cada meitad se muestra un corazoncito muy rojo perfectamente esculpido, por la cual señal nos quiso declarar la Naturaleza cuán amigos fuesen del corazón"...²⁰³. También él, hace referencia a una bebida alcohólica extraída de la palma: "de los dátiles frescos se hace en aquella parte -Cripre- una cierta especie de vino, de la cual bebe cuasi todo el Oriente"²⁰⁴.

Varias de las virtudes atribuidas durante siglos han sido ratificadas por las investigaciones farmacológicas contemporáneas. El Dr. Font Quer afirma: "en medicina, los dátiles se usan como emolientes, sobre todo para ablandar la tos cuando es excesivamente seca y para combatir los catarros de las vías respiratorias. En medicina casera se recomienda tomarlos bien maduros, hervidos

²⁰² DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 75).

²⁰³ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 76).
FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 959).

²⁰⁴ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 959).
DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 76).
De la savia fermentada de la palmera se obtiene el vino de palma, bebida aún muy extendida y popular en el mundo árabe; y de la destilación de este vino se obtiene el "arrach", un fortísimo aguardiente, pues contiene un 50% de alcohol, y constituye en nuestros días la bebida típica de muchos países árabes.

con leche y administrarlos con un buen tazón de la misma en que se ha hervido, bien caliente"²⁰⁵.

Por otra parte, y al margen de las propiedades curativas, las palmeras siguen siendo de gran utilidad para la obtención de aceites, almidón y azúcar, que se elaboran a partir de las semillas, de sus frutos o del jugo de sus troncos²⁰⁶.

* * *

Bajo este epígrafe -Palma- y después de estas breves nociones botánicas, etimológicas y terapéuticas expuestas, trataré de centrar espacial y cronológicamente su aparición en el Arte, establecer que civilización y en que momento empleó por primera vez esta planta en su vocabulario artístico, e indagar la causa que propició tal inclusión.

Considero que este árbol muestra, mejor que ninguna otra planta, la importancia que la vegetación tuvo para el hombre desde los albores de la Historia, y la necesidad que sintió de plasmarla desde sus primeras manifestaciones artísticas: con mayor o menor verismo; con mayor o menor sentido de la abstracción; tomando una parte del todo -la hoja- o el árbol colmado de frutos;

²⁰⁵ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 958).

²⁰⁶ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 955).

cargado de un profundo simbolismo religioso o como mero elemento decorativo.

Por otra parte, la palma -árbol y hoja- se ha visto sometida, como ningún otro elemento vegetal, a un proceso de abstracción de tal magnitud que la distanció totalmente del modelo original, haciéndose merecedora de una denominación propia: **"palmeta"**; término con el que se la desvincular del Reino Vegetal y con el que tradicionalmente se designa a un elemento decorativo de inspiración vegetal formado por un número desigual de pétalos o lóbulos, de un mínimo de tres y un máximo de quince, dispuestos en forma de abanico, en cuya base hay un botón y una doble voluta. Por ello a lo largo de las siguientes páginas se emplearán los términos: palma/paleta, en función del mayor o menor grado de esquematismo y abstracción, pero con la plena convicción de que ambas iconografías responden al mismo modelo: la palmera. Se hace necesario, por tanto, investigar sobre el origen y las posibles connotaciones simbólicas de la "palmeta" y clarificar en que momento se inició el proceso de abstracción que dio vida a este elemento; elemento, por otra parte, de gran importancia en la Historia del Arte por haber ocupado durante siglos un lugar preferente en las manifestaciones artísticas de numerosos pueblos, manteniendo su vigencia y atractivo durante milenios.

Teniendo en cuenta que la palmera es originaria de la parte suboccidental del continente asiático, parece obvio dirigir la mirada hacia Mesopotamia, aquella gran llanura aluvial acotada por los ríos Tigris y Éufrates, cuna de una de las civilizaciones más antiguas de la Humanidad. El corazón de esta civilización yace en su extremo Sur, en la baja Mesopotamia, región denominada "Sumer" por sus primitivos habitantes; allí se produjeron las condiciones que propiciaron la transición de una cultura neolítica avanzada al amanecer histórico²⁰⁷; allí, en las primeras manifestaciones artísticas del hombre mesopotámico, es donde aparece la palmera. Elemento vegetal que podría calificarse, dentro de una visión excesivamente simplista, de mera ornamentación, a menos que se profundice en el clima espiritual y en las condiciones geográficas e históricas en que fue creado, lo que permitirá inferir su verdadero significado.

Durante el Neolítico, hacia el año 4.000 a. J.C., o quizás antes, aparecieron en Mesopotamia los

207

Este momento constituye el período denominado Proto-Histórico que se centra cronológicamente entre el año 3.500 al 3.000 a.J.C., y se considera la primera fase de la Civilización Mesopotámica. Durante el cual se producirá la transformación de una sociedad rural prehistórica a otra más compleja con notorias innovaciones: invención de la escritura (pictográfica), fundación de ciudades, formación de la entidad política: ciudad-estado, sustitución de la piedra por el cobre en las herramientas; intensificación de los contactos comerciales con países lejanos. Durante este período se completó la colonización de la Baja Mesopotamia y se rescataron de las aguas pantanosas abundantes terrenos.

primeros moradores de Sumer, procedentes del S.O. de Irán²⁰⁸. iniciando un proceso colonizador que se completará a lo largo del IV milenio; ellos fueron los artífices de la transformación de aquellas tierras pantanosas en un auténtico vergel, en el que se asentaron sólidamente dando nacimiento a la cultura Sumeria. Sin duda, las condiciones naturales de la llanura: abundante agua, elevadas temperaturas y un sol de fuego fueron los requisitos óptimos para que las palmeras hallaran en esta tierra el habitat apropiado. Así se convirtieron para el hombre neolítico en árboles verdaderamente útiles: sus frutos y savia constituyeron la base de su alimentación, y sus largos y resistentes troncos, junto con sus flexibles y grandes hojas fueron considerados materiales constructivos irreemplazables²⁰⁹.

Esta Mesopotamia neolítica, a juzgar por la mitología sobreviviente poseía un sistema de ideas religiosas basado en la adoración de la Gran Madre Tierra

²⁰⁸

El Obed, Ur, Warka, Abu Shahrein (Eridú) se consideran asentamientos de aquellos pobladores procedentes de las altiplanicies iraníes. Sin duda, los lentos pero progresivos cambios climáticos habrían transformado las altiplanicies que ellos ocupaban en desiertos, circunstancia que les forzó a emigrar. En estos asentamientos se ha encontrado una cerámica pintada sobre un fondo amarillo con elementos geométricos y representaciones naturalistas; son vasos y platos de sencillas formas con dibujos trazados a pincel que a veces permiten reconocer formas naturales estilizadas, entre ellas, hojas de palmera. Este cerámica neolítica, datada del milenio V se considera heredera de aquella denominada "Estilo de Susa" originaria del S.O. de Irán.

²⁰⁹

En Abu Shahrein (Eridú) se han descubierto restos de templos de época prehistórica (antecedentes de la arquitectura sumeria), cuyos muros eran de adobe y estaban reforzados por contrafuertes del mismo material, cuya misión sería la de sustentar largas vigas, sin duda, troncos de palmera que constituirían el sistema de cubrición interior. Es de suponer que para las cabañas y cobertizos se reservarían las hojas de palmera y los juncos de los pantanos.

considerada inmortal, inmutable y omnipotente. En aquellas comunidades agrícolas del Tigris y Éufrates los poderes productivos de la tierra habían propiciado una divinidad en la que predominaba el elemento femenino. La Madre Tierra era la fuente inagotable de la nueva vida; en consecuencia el poder manifiesto de la fertilidad en todas sus formas se personificó en esa diosa, que era la encarnación de las fuerzas reproductivas. Se pensó en la Diosa de la Tierra como un poder generador de la Naturaleza. Ella era quién renovaba la vegetación, favorecía las cosechas y la cría de animales; se ha hecho responsable de la renovación periódica de la vida en la primavera. Esta idea plenamente neolítica será el fundamento de una de los principios más antiguos de la religión mesopotámica: la sacralización de árboles y plantas, o dicho en otros términos, la creencia de que la divinidad se manifestaba en el Reino Vegetal²¹⁰.

Pues bien, el importante papel jugado por la palmera en aquellas primitivas sociedades mesopotámicas, el misterio que encerraba su fructificación, y la creencia de que la divinidad se manifestaba en el Reino Vegetal, sin duda hicieron de la palma, desde los primeros momentos, el árbol sagrado por excelencia. La identifica-

210

FRANKFORT, H.- "Arte y Arquitectura del Oriente Antiguo". Madrid, 1.982. (pág. 144).

ción de la palmera datilera con el árbol sagrado de Mesopotamia es aceptado por varios investigadores: Campeaux, Sterrck e Irwin²¹¹, entre otros. Todo hace suponer que este árbol fue consagrado a la Diosa Madre de la Tierra, convirtiéndose en su emblema y representando todo lo que ella encarnaba: renovación de la vida y fertilidad.

Ya durante el período Proto-Histórico, en la segunda mitad del milenio IV, se introdujo el principio masculino en la religión mesopotámica. El panteón sumerio se llenó de dioses y se fusionaron las viejas ideas con las nuevas, el principio femenino con el masculino. Ello dará como resultado en la mitología sumeria el maridaje entre Nirhursag²¹² -diosa Madre de la Tierra, deidad de la fertilidad, encarnación de las fuerzas reproductoras y del elemento femenino- con Ea, el dios sumerio más antiguo y su deidad principal, dios de las aguas dulces (con su poder fertilizante), de la sabiduría, encarnación de la creatividad y del principio masculino. La unión entre Nurhursaga y Ea era esencial para la continuidad de

²¹¹ CAMPEAUX, G. y STERCKR, D.S.- "Introducción a Los Símbolos". España, 1.984 (pág. 392).
 IRWIN, J.- "Asokan Pillar: A Re-assessment of the Evidence. III: Capitals". The Burlington Magazine. nº 871. Vol. CXVII. October 1.971. (pág. 640).

²¹² El templo de Nirhursag, la "Señora de la Montaña" en El Obed, tenía como guardianes leones de cobre. Este tema se mantuvo hasta el período de Hamurabi y reapareció más tarde en Asiria. Por otra parte los frisos de animales de piedra descubiertos en los templos proto-históricos de Warka tienen su correspondencia en los animales de metal de El Obed.. En ese templo se halló un gran panel simbólico que tiene en el centro un águila leontocéfala, llamada Indugud que sujeta a un ciervo con cada una de sus garras. Indugud es la personificación de las nubes de tormenta en la imaginería de Lagash.

la vida; el uno sin el otro carecían de sentido; ambos eran fuerzas generadoras de vida que se complementaban. Nunca ninguna pareja mitológica estuvo más indicada: uno justificaba el misterio del otro. Cada año, la tierra, esa gran diosa venerada en Warka y en todo el país de Sumer, tras un verano tórrido y seco, agotada tras la última cosecha, se encontraba estéril; era imprescindible el cambio de estación, la llegada de las lluvias, el encuentro con Ea. En ese impás, en ese momento crítico del cambio de estación, cuando la vitalidad de la Naturaleza estaba en su momento de mayor debilidad y todo dependía del cambio del tiempo, tenía lugar la festividad religiosa más importante: el Año Nuevo; era entonces cuando se celebraban las Sagradas Nupcias de la pareja divina, asegurando la fertilidad de la Naturaleza y la prosperidad del hombre a lo largo del año que se iniciaba. En esas celebraciones rituales de la festividad del Año Nuevo los sumerios, quizás en su intento por representar a la diosa por sus símbolos, utilizaban un árbol natural²¹³, un árbol sagrado en toda Mesopotamia: una palmera, sin duda.

La profunda religiosidad del pueblo sumerio fue el caldo de cultivo para que su arte, sobre todo en las

²¹³ FRANKFORT, H.- Ob. cit. (pág. 145). Indica que en Sumer, durante la Fiestas de Año Nuevo se utilizaba un árbol natural.

primeras manifestaciones, estuviera imbuido por la temática religiosa. Por lo tanto, no puede extrañar que sea en los primeros vasos, estelas o sellos sumerios, encontrados entre los restos arqueológicos de los templos protohistóricos que ilustran el culto mesopotámico, donde aparezca la palmera.

El Arte Sumerio aunque nacido en las ciudades expresa, sin embargo la inexorable unión del hombre con la Naturaleza y la profunda religiosidad de la sociedad sumeria, en la que los dioses se manifestaban en el cielo, la tierra, el agua, en la luna, el sol, las tormentas y el relámpago. Este arte ilustra el culto mesopotámico y nos permite conocer escenas rituales ligadas a los cultos religiosos. De hecho nos ha llegado un documento espléndido para conocer la celebración de los ritos sagrados: es el vaso de alabastro descubierto en las ruinas de un templo protohistórico de Warka, (hoy en el Museo de Irak, en Bagdad). Esta magnífica pieza, el más antiguo vaso ritual en piedra ornamentada que el Oriente mesopotámico nos ha legado, debió de ser esculpida hacia el año 3.000 a. de J.C. Muestra una ornamentación exterior con relieves ordenados en registros superpuestos: la escena principal, de la que se han perdido algunos fragmentos, transcurre en la banda superior, la diosa está recibiendo un cesto de frutas que porta un oferente o sacerdote y le

sigue otro personaje que a modo de presente lleva un ceñidor muy adornado, detrás de la diosa aparecen dos juncos anudados, que sirven para identificarla; el registro medio muestra una procesión de hombres desnudos cargados de ofrendas; y finalmente, y subdividida en dos, la banda inferior, que por los elementos plasmados podría parecer a primera vista, simple decoración, sin embargo son apropiados al tema. Exhibe, en la parte superior animales herbívoros (ovejas y carneros) y en la inferior se alternan palmeras datileras y espigas.

De este vaso se han dado varias interpretaciones; desde la que ve una escena ritual de celebración de los oficios sagrados, hasta aquella otra que la considera una evocación a los ritos de hierogamia, en los que dos seres humanos tomaban en los desposorios místicos, pero reales, los papeles esenciales: la gran sacerdotisa representaba a Innir, diosa de la fecundidad y fertilidad²¹⁴, y el gran sacerdote (o rey) era el mandatario del dios Damuzi²¹⁵. De estas bodas sagradas en el curso de las cuales Innir se unía a Damuzi, el país obtenía su fertilidad. De cualquier forma, es decir, sea cual sea la correcta interpretación de estos relieves, de lo que no

²¹⁴ La diosa Madre adquirió el carácter de una diosa polivalente, destinada a ser conocida por muchos nombres en la mitología sumeria.

²¹⁵ El dios Damuzi, también llamado Tammuz era la encarnación del principio masculino de la Naturaleza y se manifestaba en la fecundidad de los rebaños.

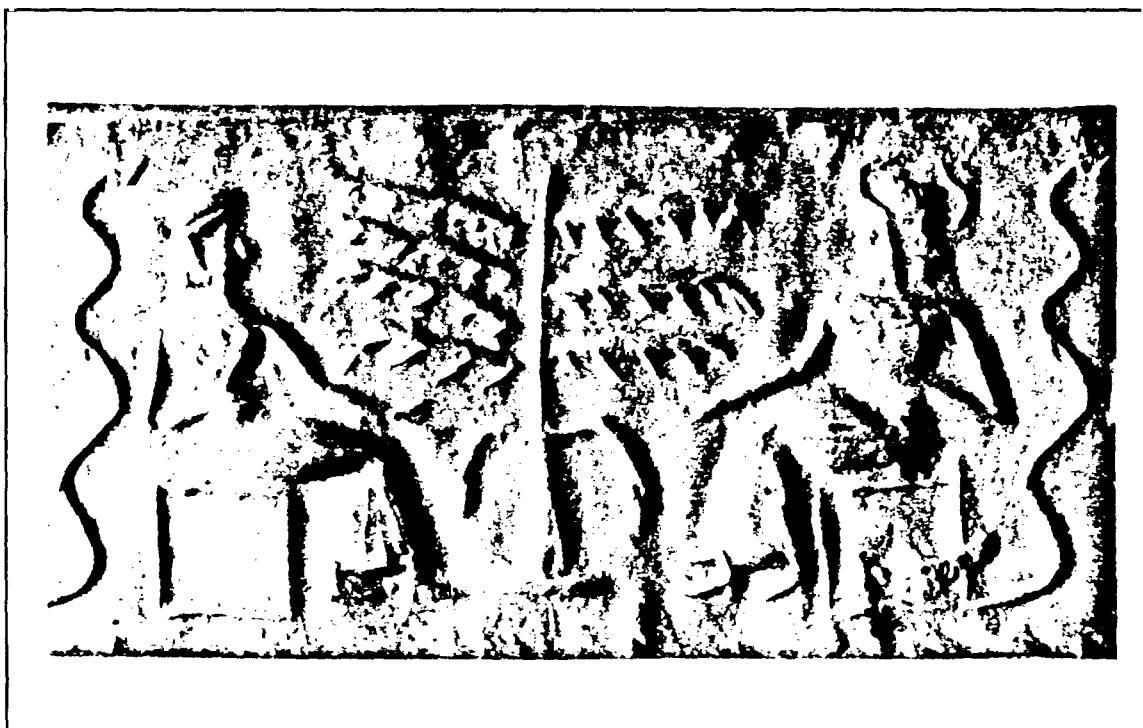
cabe duda es de que la presencia en ellos de la palmera no obedecía a un capricho del escultor, no es un simple elemento decorativo, sino una clara alusión al concepto de **fertilidad** encarnado por la deidad que aparecen en el vaso oferente; constituye, sin duda, el **emblema de la diosa**.

La religión sumeria también está recogida en otros pequeños objetos llamados sellos²¹⁶, grabados con escenas que dan a conocer aspectos diferentes del culto y de la vida cotidiana. Centraremos nuestra atención en el sello de Babilonia datado del III milenio a.de J.C., y conocido popularmente como "Cilindro de la Tentación" (Museo Británico de Londres) (Il. 41), por evocar perfectamente la imagen del paraíso bíblico. Sus relieves muestran una composición clara y simétrica: una palmera datilera, flanqueada por un hombre y una mujer sedentes, y al lado de esta una serpiente. No cabe duda que evoca perfectamente la idea del Paraíso y de aquella primera pareja sentada al pie del árbol del bien y del mal, junto a la malévola y seductora serpiente. Sin embargo, también puede evocar el despertar de la Humanidad en aquella

216

El sello sumerio, como los mesopotámicos, tienen la forma de un pequeño cilindro que lleva gravada la parte exterior de forma que imprime su dibujo al hacerse rodar sobre una tableta de arcilla. Constituye un sorprendente despliegue de creatividad y originalidad. Los sellos sumerios ejercieron una influencia decisiva en la glíptica posterior, pero también en otras de metal, tejidos. En Mesopotamia, las pinturas murales y otras obras de decoración de gran embergadura parecen, a menudo, depender de las composiciones de los sellos.

tierra mesopotámica, considerada por la tradición bíblica como un jardín, un huerto²¹⁷; puede expresar la victoria del hombre sumerio sobre una naturaleza indómita (aquellas tierras pantanosas) que convirtió en auténtico vergel. Puede, de igual forma referirse -como indica Parrot- al mundo mesopotámico, donde los primeros hombres vivieron en compañía de los dioses, a la sombra de los árboles, compartiéndolo con los animales y las aves, de los cuales ninguno parecía ser temible o peligroso²¹⁸.



IL. 41.- Cilindro sumerio "De la Tentación" (Museo Británico de Londres).

²¹⁷ Génesis II.8: "Yahvé-Dios plantó un huerto en Edén, al Oriente, y puso allí al hombre que había creado. Yahvé-Dios hizo nacer de la tierra todo árbol deliciosa a la vista y de frutos buenos para comer..."

²¹⁸ PARROT, A.- "Sumer". Universo de las Formas. Madrid, 1.969 (pág. 38).

En efecto, mil y una interpretaciones se pueden extraer de este sello, todo simple conjetura. Sin embargo considero que ninguna interpretación responde al significado auténtico, pues si tenemos en cuenta que la palmera fue el un principio emblema de la diosa Madre Tierra y después de Innin, diosa de la fertilidad, podría haberse representado en este sello la veneración que el hombre sumerio sentía por su diosa. Sin embargo, el hecho de que ambos personajes estén totalmente vestidos (en aquellos momentos en que el hombre era una simple pieza creada por los dioses, y por lo tanto se mostraba totalmente desnudo ante sus creadores) podría sugerir la presencia no de hombres, sino de dioses; aquí no hay ofrendas, ni oferentes, sólo un hombre y una mujer sentados y ricamente ataviados flanqueando el árbol sagrado, y acompañados por una serpiente. Podría ser para el hombre sumerio una clara alusión a los dos principios vitales: femenino y masculino; a las dos fuerzas motrices y generadoras de vida; en suma una alusión a la fertilidad y a la vida.

Por otra parte, el concepto de fertilidad y de los dos principios generadores de vida se expresaban perfectamente en la palmera, pues al ser una planta dioica con palmeras femeninas que fructifican y palmeras masculinas portadoras del polen fecundante, encarnaba perfectamente estos dos principios creadores. Por ello me

atrevo a sugerir que el tema de este sello no sea otro que el de las Nupcias Sagradas, el de la festividad del Año Nuevo. Lo que podría indicar, casi con seguridad que los sumerios conocieron ya en el milenio III antes de nuestra Era la sexualidad de las palmeras, en cuya fertilización las aves tuvieron gran importancia. Sin duda, debieron observar los sumerios que los años de abundancia de buitres, águilas y halcones correspondían a fuertes cosechas de dátiles, porque estas aves al posarse sobre las palmeras masculinas en flor se impregnaban el plumaje con el polen fecundante, que después accidentalmente salpicaban sobre las flores femeninas; las aves, quizás por ello, fueron consideradas agentes del principio creador.

Si el árbol en todas las civilizaciones es un símbolo del misterio de la vida, y por tanto de lo sagrado²¹⁹, ninguno mejor que la palmera para evidenciar tal misterio²²⁰. Representó un papel importante en la vida religiosa de algunos pueblos de la Antigüedad²²¹. Asociado a la idea o concepto de la creación "es conside-

²¹⁹ CAMPEAUX, G. y STERCKR, D.S.- Ob. cit. Escriben: "El árbol, en todas la civilizaciones, es un símbolo del misterio de la vida y por tanto de lo sagrado" (pág. 370); "La palma datilera es el árbol sagrado de los antiguos habitantes de Mesopotamia" (pág. 392).

²²⁰ IRWIN, J.- Ob. cit. (pág. 640). Escribe: "La palmera datilera es el árbol sagrado de Mesopotamia".

²²¹ PÉREZ RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid, 1.971. (pág. 333).

rado uno de los árboles cosmogónicos y antropogónicos de mayor importancia²²², y por ello tomado como "árbol del Paraíso por excelencia"²²³, e identificado a veces con el "árbol de la vida"²²⁴.

La hoja de la palma también está presente en el Arte Sumerio, aunque su aparición es más tardía, finales del III milenio, en el período denominado Neo-Sumerio. Recordemos que en el último cuarto del milenio III Mesopotamia fue invadida por los Guti, agrestes montañeses del N.O. que acabaron con la dinastía acadia, ocuparon la llanura y permanecieron en ella setenta años; fueron años de dominación extranjera que nada aportó a la cultura mesopotámica, y que concluyó gracias a la reacción de los reyes de la ciudad de Ur que los expulsaron y unificaron el país. Pero bajo éste período de ocupación hubo una ciudad-estado, Lagash, que o bien escapó al saqueo o pagó tributos a sus jefes; en cualquier caso, Lagash conoció un extraordinario florecimiento bajo Gudea y su hijo Ur-Ningirsu. Con Gudea se inicia en el arte un período de

²²² PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 334).

LECHLER, G.- "The tree of life in Indo-European and Islamic Cultures". Ars Islamica, 1.937. Escribe en la pág. 369: "En Babilonia el árbol de la vida es llamado árbol de Ea, el padre de los dioses".

²²³ REAU, L.- "Iconographie de l'Art Chretien". Tomo I. Paris. 1.955. (pág. 132).

²²⁴ LECHLER, G.- Ob. cit. Escribe en la página 381: "En la antigua tradición babilónica el árbol de la vida es llamado palmera y está simbolizado por un palmito. Posteriormente el árbol de la vida llega a ser una especie de pino o palma".

renacimiento sumerio que concluirá con el último rey de la III dinastía de Ur.

Pues bien, Gudea, devoto gobernante, supo mantener la prosperidad y la paz en Lagash en medio del caos, y sin duda atribuyó su buena suerte a sus excelentes relaciones con las deidades sumerias. Este patesí devoto y consagrado al servicio de sus dioses, reconstruyó templos, levantó estatuas con su efigie²²⁵, y numerosas estelas en las que aparece el propio patesí con la cabeza desnuda portando en una mano una hoja de palma, mientras que Ningizzida²²⁶, su dios personal y protector le sujeta la otra muñeca y le conduce ante la presencia de un gran dios. Esta misma escena de presentación está en su sello. ¿Qué significado encerraba la hoja de palmera?. La presencia de la palma en esta escena, considero que no constituye una manifestación o un símbolo de ninguna deidad, más bien, podría indicar la victoria y la prosperidad de la ciudad de Lagash sobre el caos reinante en toda Mesopotamia; prosperidad puesta al servicio de la divinidad suprema. Recordemos que desde sus orígenes la religión sumeria consideró al hombre como un mero instru-

²²⁵ Las estatuas se colocaban en los templos como perpetuo recordatorio del fiel servicio del gobernante a sus dioses y como sus intercesores activos. FRANKFORT, H.- Ob. cit. (pág. 101).

²²⁶ Esta deidad representa la vitalidad natural en su aspecto telúrico y esta identificado por dos serpientes entrelazadas.

mento de los dioses, a los que debía servir, siendo la ciudad el medio para ello; cada ciudad estaba consagrada a una deidad que habitaba en el santuario en ella edificado, a cuyo servicio estaba la prosperidad de que disfrutaba la comunidad. ¿Qué mejor elemento que la palma para indicar la riqueza, la abundancia, la paz y la victoria sobre el caos, que gozaba Lagash?. Aquí parece estar el origen de la palma como **símbolo de victoria**, del que nos habla Pérez Rioja²²⁷.

Concretando: la palmera nació para el Arte hacia el año 3.000 a. J.C., dentro de la Cultura Sumeria. Su presencia no obedeció a puros fines estéticos, sino que encerró desde sus primeros momentos un incuestionable contenido simbólico. Allí, en la Baja Mesopotamia fue considerado árbol sagrado desde tiempos neolíticos y consagrado a la diosa Madre, y su presencia entendida como una manifestación de aquella gran deidad. Más tarde, con la consolidación de la religión sumeria, la palmera fue asimilada por otra divinidad, Innin, diosa sumeria de la fertilidad, convirtiéndose en su símbolo. Por lo tanto la representación plástica de la palmera en el **Arte Sumerio** estuvo cargada de un profundo significado religioso

²²⁷

PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (págs. 333 y 334). Escribe: "Su hoja es considerada desde la más remota antigüedad como emblema de victoria a causa de su resistencia y elasticidad".

de **fertilidad y vida**, que se mantuvo vigente e inalterable en la cultura sumeria. Será a finales del III milenio, hacia el siglo XXI cuando **la hoja de la palmera**, la palma (a juzgar por las estelas de Gudea) se haga acreedora de un significado propio, convirtiéndose en **símbolo de victoria y riqueza**.

La importancia simbólica de la palmera en la cultura Sumeria fue de tal magnitud que después, durante siglos, todos aquellos pueblos surgidos o integrados en la civilización mesopotámica, o en contacto con ella harán de aquel árbol un elemento obligado en su vocabulario artístico.

Así del período Kassita (1.600 - 1.100 a. de J.C.)²²⁸, destacamos un panel de ladrillo moldeado procedente de Susa²²⁹, considerado obra del siglo XII a. J.C. que representa una escena muy curiosa: una deidad, cuya

²²⁸ El Renacimiento Sumerio concluyó con la invasión de los Elamitas y Amorritas, y tras ellos se iniciará un período de lucha por la hegemonía de una ciudad-estado sobre otras (Isin, Larsa y por último Babilonia, que bajo Hammurabi y sus sucesores aglutinarán nuevamente Mesopotamia). Pero en el siglo XVIII los Kassitas, gentes agrestes procedentes de los montes Zagros, llegaron en oleadas luchando con los sucesores de Hammurabi y ocupando Babilonia hacia el año 1.600, donde se establecieron durante casi seis siglos, controlando toda la llanura. Fueron cautivados por la cultura sumeria, preocupándose sólo por conservarla y demostrando poseer una gran capacidad de adaptación. A ellos se les debe el empleo del ladrillo moldeado que hace posible realizar verdaderos bajorrelieves en barro cocido; técnica que recogerán y emplearon después neobabilonios y aqueménidas.

²²⁹ PARROT, A.- Ob. cit. (pág. 328). Ve en aquel árbol tan estilizado, una palmera masculina.



Il. 42.- Panel de ladrillo procedente de Susa.

parte inferior es un toro, protege a un palmero estilizado, y cerca de ella, una mujer cuyo cuerpo está trabajado como una columna. Sorprende la rudeza y esquematismo de su ejecución, pero el tema constituye un ejemplo de la atracción que los Kassitas sintieron por la cultura sumeria, la cual asimilaron junto con sus dioses y creencias. Recordemos que el toro era el animal consagrado a Sin, dios lunar, fuerza germinadora; y ya que los sumerios creían que la luna era la responsable de la germinación de las semillas, el toro simbolizaba el principio germinador para los primitivos sumerios. La protección que esta divinidad ejerce sobre la palmera masculina, es decir, sobre aquel árbol que incapaz de dar frutos era, en cambio, el responsable de la fecundación de los pies femeninos; la asociación de Sin y del palmero en este panel de finales del segundo milenio nos sugiere una gran interrogante ¿Viene este panel, de innegable tradición sumeria, a confirmar que los sumerios conocieron la sexualidad de la palmera, y que por esa misma razón este árbol fue el símbolo de aquella gran diosa Madre?

La permanencia de tradiciones sumerias ancestrales es un hecho palpable también en el Arte Asirio²³⁰, expresión plástica de aquel pueblo establecido

²³⁰ PARROT, A.- "Assur". Universo de las Formas. Madrid, 1.970 (pág. 6).

hacia mediados del III milenio a. de J.C. en la región del Alto Tigris, sojuzgado durante siglos por accadios, sumerios de Ur y babilonios de la dinastía de Hammurabi²³¹; y que hacia el siglo XV, aprovechando las condiciones favorables, es decir, la debilidad de Babilonia, inició un lento proceso de independencia que culminará en el siglo XIV a. de J.C., terminando por desasirse del yugo del Sur para independizarse creando un fuerte estado que no tardó en extender sus fronteras hacía el Sur, formando un gran Imperio que se expandió por toda Mesopotamia (del año 1.000 al 612 a. J.C.). Durante los siglos en que el Sur dominó al Norte militarmente, Asiria fue asimilando la cultura de Sumer, impregnándose de sus concepciones religiosas, de sus ritos, de su arte, hasta identificarse con ellos plenamente adoptando sus divinidades, fiestas rituales y su estética artística. De hecho, el Arte Asirio muestra en sus orígenes una dependencia exclusiva de Babilonia, hasta que a mediados del siglo XIV adquiriera personalidad propia; momento en que el Arte Asirio, como tal, comienza su andadura en cuanto a estilo y temática. En su proceso de asimilación creó un

²³¹ En el siglo XVIII el rey Shamsi-Abad I había tratado de establecer un reino independiente en el Norte, pero Hammurabi de Babilonia restauró la tradicional supremacía del Sur sobre Asiria y así siguió durante 400 años, hasta que en el siglo XV a. JC. coincidiendo con el conflictivo Período de Amarna en Egipto, Asiria se alzó sobre su vecino. En Asur se sucedieron gobernantes capaces que gradualmente establecieron la independencia de su país durante la segunda mitad del siglo XIV a. JC.

nuevo estilo, reflejo de su propia personalidad, de su particular visión del mundo, de su religiosidad y sus contactos con otros pueblos: mitanio e hitita. Aparecen temas profanos con un interés por la realidad hasta entonces inusitado y temas religiosos, en cambio, presididos por un frío formalismo.

Pues bien, en el Arte Asirio volvemos a encontrar la palmera en pinturas murales, relieves, sellos, tejidos, formando parte de escenas profanas y religiosas; pero mientras que en los temas profanos su naturalismo es total, en los de carácter religioso su esquematismo es tal que tiende a la abstracción y aparece totalmente estereotipada.

Si algo caracteriza al Arte Asirio es su soberbia capacidad de observación, su amor al detalle y su realismo exacerbado, lo que permite identificar sin lugar a error la presencia de palmeras en un gran número de bajorrelieves²³², todos ellos de temática profana, en los que se rememoraban las campañas militares, interminables y de una crueldad implacable, con las que los reyes asirios pretendían y conseguían infundir terror a los pueblos vecinos, y disuadir a sus súbditos insumisos de posibles rebeliones. No están resumidas o simbolizadas

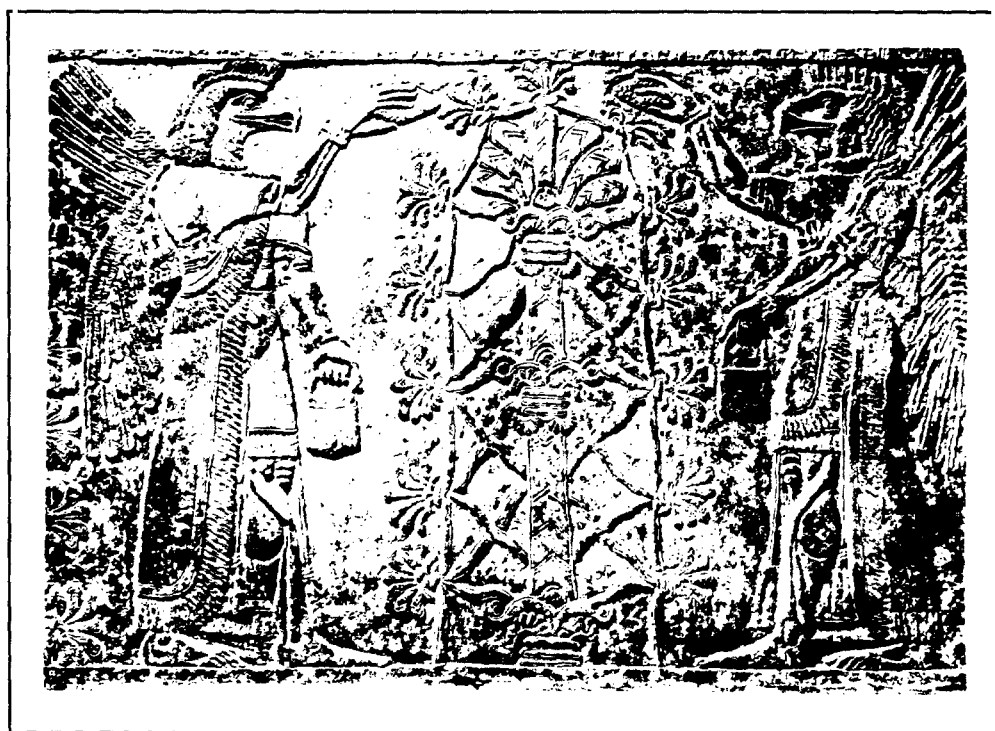
²³² Por ejemplo: "Leones en el Parque Real de Kuyunchik", "El reposo bajo la parra" (ambos ejecutados bajo el reinado de Asurbanipal); "Senaquerib en guerra" (también en Kuyunchik) "Botín de una ciudad tomada por Tigatpilesar III", etc.

como en Egipto, sino descritas con todo prolijo detalle de su realidad. La palmera datilera aparece con frecuencia en estos como parte del paisaje. Considero que su presencia no debe ser entendida como un elemento simbólico, sino que obedece a un carácter netamente narrativo y su valor es exclusivamente descriptivo.

Junto a estos temas militares encontramos otro de raíz sumeria y con evidentes connotaciones religiosas, repetido con frecuencia en bajorrelieves, pinturas, cilindro-sellos, tejidos, y otras piezas. Es el tema tradicionalmente conocido en Historia del Arte como "genios ante el árbol sagrado"²³³. Este es el que verdaderamente requiere nuestra atención porque contiene un tema propiamente sumerio, pero reinterpretado por el espíritu asirio; se mantienen los elementos originarios esenciales: dos seres semihumanos alados que portan un pequeño cubito en una mano, y en la otra una piña con la que parecen rociar o asperger al árbol que flanquean; árbol que si en el Arte Sumerio, Accadio, y Kassita era claramente identificable con una palmera datilera, aquí ahora, los asirios la estereotipan y la convierten en un árbol artificial, hecho insólito si se tiene en cuenta su exacerbado realismo en el tratamiento de los restantes elementos de

²³³ Entre otros ejemplos citaré el relieve de Asurbanipal II procedente de Nimrud, (conservado en el British Museum de Londres).

la escena. ¿Por qué este árbol sagrado no está representado con el detalle y realismo del que eran capaces?. Resulta evidente que el tratamiento antinaturalista no se debía a una técnica inadecuada, ni a una escasa capacidad de observación; sin duda, estos relieves son estereotipados porque representan un acto ritual de significado religioso, superviviente de aquel rito sumerio: el de la fecundación del árbol sagrado.



Il. 43.- Genios alados ante el árbol sagrado. Nimrud.
(Museo Británico. Londres).

Los asirios al haber asimilado la cultura sumeria no podían ser ajenos al simbolismo de fertilidad y

vida que éste árbol encerraba, ni al significado que su presencia tenía en la festividad del Año Nuevo. Pero no se puede pasar por alto que el tema original de estos relieves tenía dos mil años de antigüedad, y que durante este lapso de tiempo, religión, ritos y manifestaciones artísticas evolucionarían, aunque fuera lentamente, y que los conocimientos botánicos se habrían perfeccionado. Sin duda, ahora estos relieves corresponden a la idea del rito mágico de fecundación que los asirios conocían y practicaban. Aquellas complicadas ceremonias rituales que los vasos y estelas sumerias describían, ahora dos mil años después se habían simplificado notoriamente, pero también se habían enriquecido con los avances botánicos convirtiéndose en un rito de fertilización, en el que sacerdotes disfrazados con atributos de diferentes divinidades, generalmente celestes, realizaban el acto de fertilización de la palmera²³⁴.

Los elementos de esta escena y su simbolismo se hicieron tan populares en toda Mesopotamia durante el primer milenio antes de Cristo, que los artistas se per-

234

Sobre esto el Profesor D. Diego ANGULO INÍGUEZ escribe: "escena frecuente en los relieves asirios es la de los genios alados o sacerdotes, fecundando las flores de la palmera hembra". Historia del Arte. Tomo I. Madrid, 1.973 (pág. 62).

"A veces el sacerdote se ponía una máscara de buitre para identificarse más con el principio divino fecundador, y tocaba con una pifa un árbol estilizado de troncos con ramas plegadas curvas del que se proyectaban flores abiertas de la palmera hembra" SALVAT. "Historia del Arte". Tomo I. Madrid 1.979. (pág. 195).

Considero que este acto está fielmente plasmado en el relieve de Khorsabad del siglo VIII a. J.C. que hoy se encuentra en el Museo del Louvre (Paris), en el que se representa a un genio alado o sacerdote con máscara y alas de águila en el momento de proceder a la fecundación simbólica de la flor femenina.

mitieron licencias, manipularon los elementos, sin que el sentido cambiara; así se hizo innecesaria la fiel representación de la palmera, que fue sustituida por un árbol artificial²³⁵, (algo parecido a lo que sucede hoy con el árbol de Navidad). Este árbol, complicado y sumamente artificioso, **símbolo de vida y fertilidad**, fue un motivo clásico en el Arte Asirio. Tradicionalmente se tiende a identificar con el Hom Oriental²³⁶, árbol del paraíso según la religión persa de Zoroastro²³⁷, cuyos frutos concedían la inmortalidad a quién los comía; quizás por ello, algunos investigadores ven en el árbol de la vida asirio un símbolo de inmortalidad²³⁸.

²³⁵ Sobre este punto FRANKFORT, H.- Ob. cit. (pags. 144 y 145) escribe: "Existen diferentes ejemplos de celebraciones rituales en conexión con el "Árbol de la Vida" artificial para saber que su origen no fue decorativo. Sabemos además que en Asiria se utilizaba en las Fiestas del Año Nuevo un tronco desnudo de árbol a cuyo contorno se fijaban bandas metálicas llamadas "yugos" al que se sujetaban filetes".

²³⁶ Varios autores hacen referencia al Hom Oriental: "El Hom de la tradición iraní es concebido como planta y como fuente. Ahura Mazda lo plantó originariamente en el Monte Hariati. Su prototipo está en el cielo; es el hom blanco, planta de inmortalidad que regenerará el Universo. Su parte inferior se baña en un lago en el que se halla oculto un lagarto que ataca al árbol..." CHAMPEAUX, G. y STERCKR, D.S.- Ob. cit. (pág. 370).

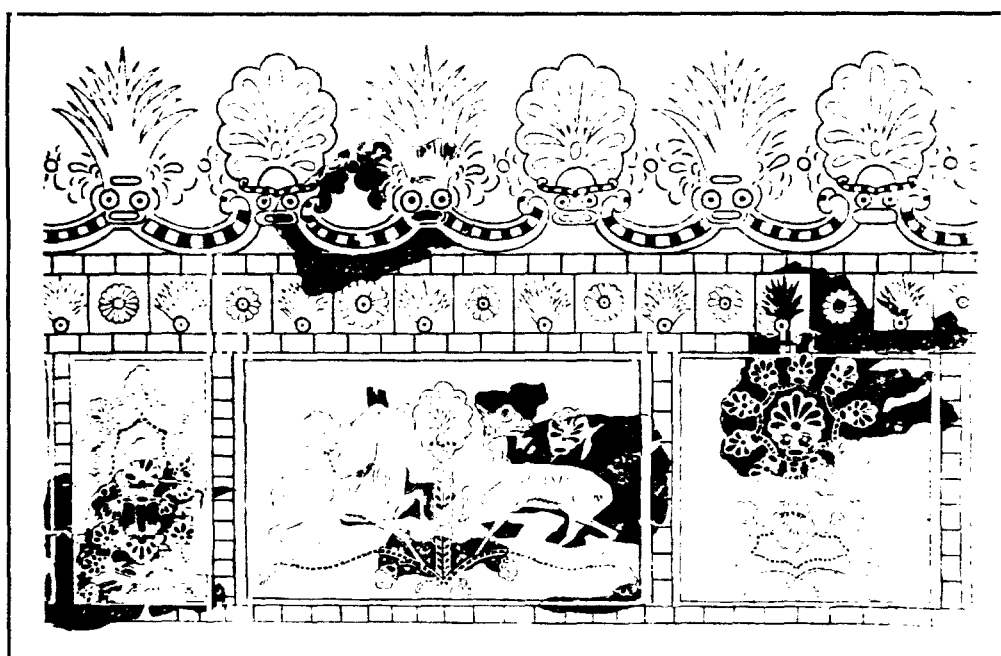
"En el paraíso de Zoroastro hay dos árboles, uno de los cuales es el Hoama, árbol blanco que crece junto al manantial Ardvicura-Anahita, y quién bebe de sus aguas, dice, es inmortal. A su alrededor crecen toda clase de plantas medicinales". CHURRUCA, M.- "Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. siglos X al XII". Madrid. 1.939. (pág. 66).

"En las teogonías orientales aparece el árbol de la vida como el dios creador, su nombre es Hom y lo representan siempre flanqueado por animales que lo adoran"... "El Hom era para los orientales un mito extraído del árbol de la Vida del Paraíso"... "En Persia durante el Segundo Imperio de los Sasánidas (223 - 652) se celebra y aparece representado como una idea primitiva de la caída del hombre...". PINEDO, R.- "Ensayo sobre el Simbolismo Religioso". Burgos 1.924, (págs. 58 y 55).

²³⁷ Zoroastro (también conocido por Zarathustra) (660 - 583 a. J.C.) Reformador de la religión iraní en sentido monoteísta, su doctrina, el Mazdeísmo (fusión de su filosofía religiosa con el substrato religioso popular) revelada por Ahura-Mazda, su único dios y creador; predica una moral basada en el equilibrio y la sinceridad. Afirma que el hombre ha de decidir entre la verdad y la mentira, entre los dos principios eternos: el bien y el mal, y la conciencia individual se erige en juez de sus acciones.

²³⁸ VERHAEGEN.- "Le Cloître de Silos". ~~Gazette des Beaux-Arts~~. 1.931. (pág. 140).

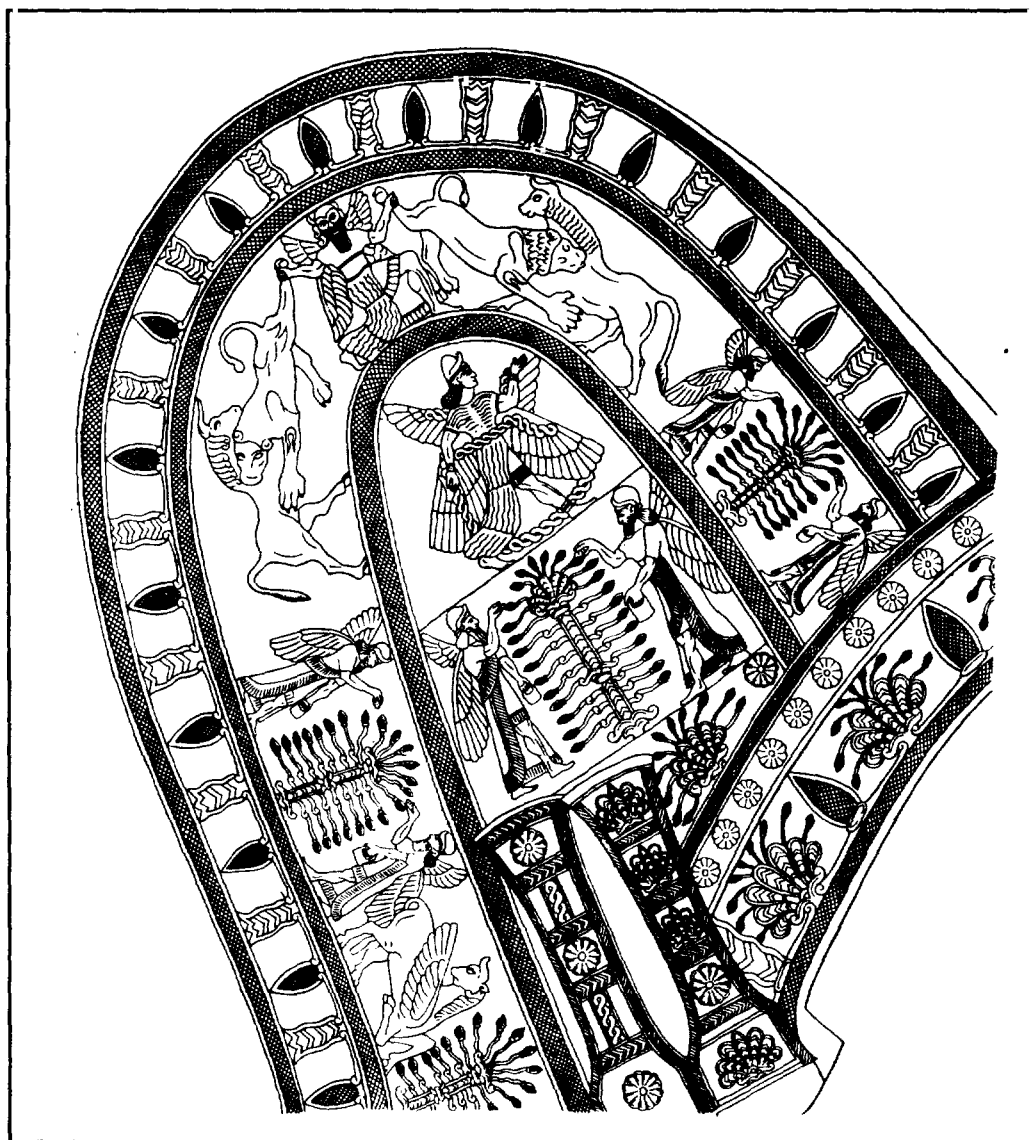
Este árbol de la vida -la palmera- objeto de veneración en toda Mesopotamia sufrió en el Arte Asirio un proceso de abstracción del tal magnitud que llegó a convertirse en un pequeño elemento de inspiración vegetal, pero desvinculado de toda realidad botánica, y conocido en Historia del Arte por el nombre de "**palmeta**". Así la "palmeta", de incuestionable creación asiria, formó parte del repertorio decorativo en pinturas (Il. 44) y tejidos²³⁹ (Il. 45); se puede ver en fragmentos de



Il. 44.- Copias de acuarela de fragmentos de pinturas murales del palacio de Tukulti-Ninurta I.

239

Los relieves asirios nos permiten formarnos una idea de la rica decoración de sus tejidos. El ropaje del rey iba bordado con motivos de la mayor variedad, entre los que se incluía el tema de los genios flanqueando el árbol sagrado, cenefas de rosetas y espirales, y de palmetas y capullos de loto. Sirva como ejemplo un fragmento de relieve, con la túnica bordada, de Asurnasirpal de Nimrud. FRANKFORT. H.- Ob. cit. (pág. 210).



Il. 45.- Relieve con la túnica bordada de Asurnasirpal, de Nimrud.

pinturas murales de los palacios de Jorsabad y Til-Barsib²⁴⁰, que aun se conservan en los museos del Louvre (Paris) y de Alepo (Siria), y también en el palacio de

²⁴⁰

- "En estos fragmentos de Jorsabad y de Til-Barsib predomina la ornamentación geométrica: frisos con discos o ruedas, florones, junto con lotos abiertos y cerrados, y palmetas". PARROT, A.- "Assur". Universo de las Formas. Madrid, 1.970. (pág. 8).

Tukulti-Ninurta. En todos ellos aparecen frisos en los que se combinan lotos y palmetas; decoración que parece tener su origen en el Arte Egipcio, que utilizó con frecuencia un tipo convencional de bordes continuos florales que combinaba estilizaciones de la flor de loto y del lirio, flores emblemáticas en el valle del Nilo y "símbolos de fecundidad"²⁴¹. Este tipo de decoración, en opinión de John Irwin se difundirá, aunque con variantes, entre otras culturas, y precisamente en Asiria se encuentra una de estas variantes donde la flor del lirio es reemplazada por una palmeta, lo cual era simplemente una forma de sustituir un símbolo sagrado de vida, por otro de igual simbolismo: la palmera datilera, que es preeminentemente el árbol sagrado de Mesopotamia²⁴².

La palmeta, es decir, esa nueva iconografía emanada de aquel artificioso árbol de la vida con que los asirios representaban al árbol sagrado en Mesopotamia: a la palmera, ejerció, sin ningún género de dudas, un gran atractivo en una amplia zona geográfica y entre pueblos de muy distinta base cultural. Este elemento pseudovegetal se difundirá por gran parte del continente asiático;

²⁴¹ IRWIN, J.- Ob. cit. (pág. 640).

²⁴² IRWIN, J.- Ob. cit. (pág. 640).

tanto persas-aqueménidas²⁴³ como sasánidas²⁴⁴ lo retomarán asimilándolo con uno de sus árboles sagrados, el Hom, aquel árbol mitológico de inmortalidad y vida, que según la tradición iraní fue plantado en el paraíso por el propio Ahura-Mazda²⁴⁵.

En el Arte Sasánida²⁴⁶ -cuya arquitectura se caracteriza por el empleo del revestimiento de los materiales constructivos, en el que el estuco y la pintura mural contribuyeron extraordinariamente a la ornamentación interior de los edificios- la palmeta se convertirá en uno de los elementos más empleados, tanto en estucos²⁴⁷ como en piezas de orfebrería²⁴⁸ y textiles. La

²⁴³ Como ejemplo citaré el palacio de Darío en Susa, en el que se pueden ver algunas puertas que por estar bajo la protección de genios benéficos, están ribeteadas por un marco de paletas y rosetas

²⁴⁴ Su presencia en el Arte Persa queda constatada por varios investigadores, entre ellos: Pflister, Ghirshman y Churruca. Es este último quien escribe: "se concibe sin dificultad que los persas y los árabes lo prodigasen -se refiera al Hom- como motivo ornamental por el simbolismo que encierra la representación del árbol de la vida". (Ob. cit., pág. 66).

²⁴⁵ Deidad suprema en el panteón aqueménida y posteriormente adoptado por la nueva religión monoteísta predicada por Zaratustra. Considerado el único dios, justo, omnipotente y creador del mundo.

²⁴⁶ Expresión de aquella entidad política denominada Reino Sasánida (226 - 652), que desde sus luchas con el Imperio Romano hasta Cosroes Anushirvan I, se manifiesta no sólo como una fuerte unidad militar, sino también como un estado unido y culto. Aunque la dinastía iránica no pudo substraerse a las influencias semitas y jónicas, conservó sin embargo su propia individualidad. Es más, la culta Persia pudo sostener su hegemonía durante siglos en toda el Asia Menor, de tal modo que todavía en la Edad Media se podía percibir en Europa Occidental sus reminiscencias. Las formas de arte sasánida no son un conglomerado de influencias de diversos países orientales (como le sucediera a Bizancio), sino al contrario un arte con un pasado milenario, cuyas formas creativas están hondamente arraigadas en la cultura, en las creencias y en la religión del pueblo persa.

²⁴⁷ El tema de la palmeta es utilizado con frecuencia de la decoración de estucos de Ctésifon.

libertad con que fue tratada dio lugar a múltiples combinaciones: palma o palmeta, "semipalma"²⁴⁹, "doble palmeta"²⁵⁰, convirtiéndose en uno de los motivos más populares de la decoración sasánida.

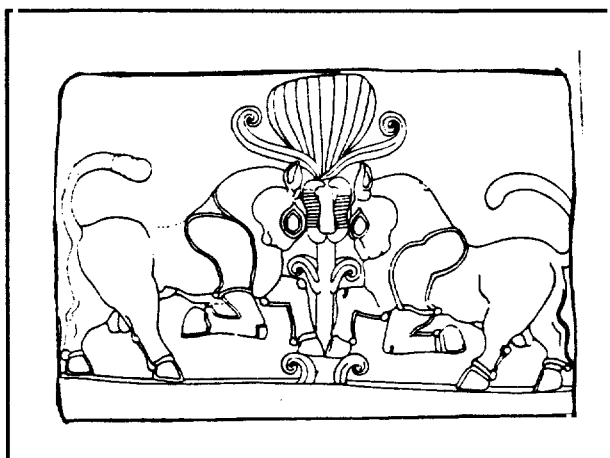
Asimismo los pueblos de Asia Menor harán buen uso de la palmeta, posiblemente porque también entre ellos continuó vigente su secular carácter de planta sagrada, símbolo de vida y fertilidad, y porque los contactos políticos y comerciales con Asiria difundieron temas mesopotámicos arraigados en el Arte Asirio; así en Siria durante el primer milenio antes de Cristo la decoración escultórica se inspira en el uso asirio. Esto se ve en Carchemis (Il. 46) y en Sakchegözü (Il. 47), donde la influencia es aún más evidente²⁵¹.

²⁴⁸ Figura en las joyas y en los capiteles representados sobre un vaso de plata del Museo de Ermitage (San Petersburgo). Por otra parte Koechlin ha señalado un motivo análogo en la decoración de una copa de época sasánida encontrada en Susa. PLISTER, R.- "Le Rôle de l'Iran dans les textiles d'Antioché". Ars Islamica. 1.948. (pág. 57).

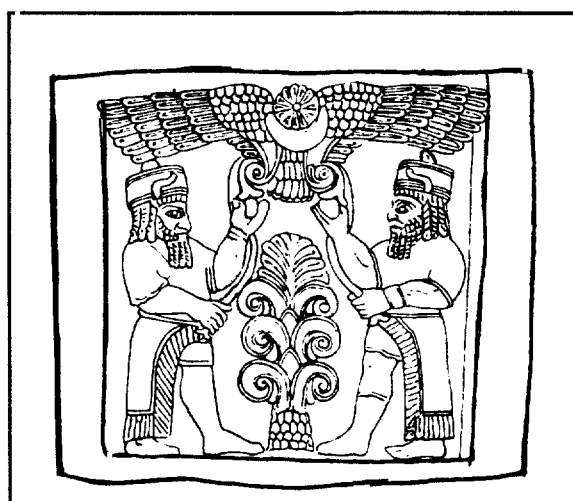
²⁴⁹ Término utilizado por GHIRSHMAN, R.- "Irán: Partos y Sasánidas". Universo de las Formas. Madrid, 1.962. (pág. 189), que escribe: "es en los estucos donde prima sobre todo la riqueza de los temas geométricos y florales, y entre ellos: frisos de flores de loto, rosetas y semipalmas".

²⁵⁰ Término empleado por PFISTER, R.- Ob. cit. (págs. 57 y 58), donde señala: "la doble palmeta aparece en un gran número de monumentos conocidos"... "se trata de uno de los motivos más populares creados por la decoración sasánida".

²⁵¹ En el museo de las Civilizaciones de Anatolia, en Ankara (Turquía) se conserva un relieve datado del siglo VIII a. J.C. en el que dos deidades flanquean un árbol sagrado.



Il. 46.- Relieves de Carchemish (Museo de las Civilizaciones de Anatolia. Ankara)

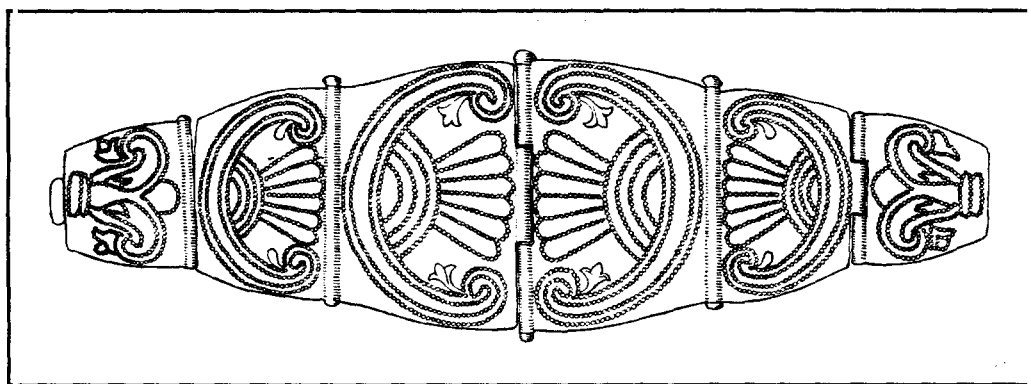


Il. 47.- Relieve de Sakchegözü (Museo de las Civilizaciones. Ankara)

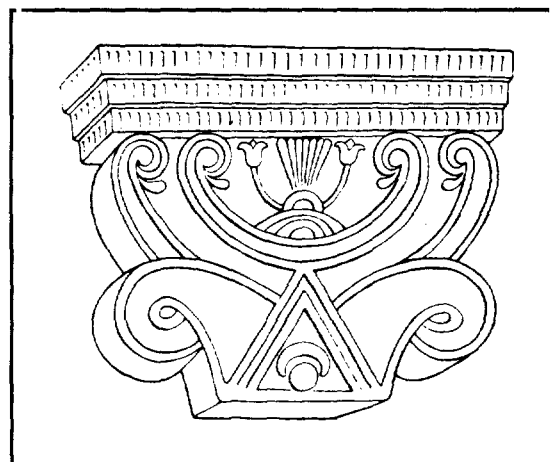
En Fenicia la palmeta es un motivo clásico en los marfiles²⁵², y en Chipre adquirirá un puesto de relevancia dentro de su arte y una denominación propia: "palmeta chipriota", que lejos de ser un elemento decora-

²⁵² FRANKFORT, H.- Ob. cit. (pág. 341).

tivo fruto de la imaginación de los artistas chipriotas, se manifiesta como una elaboración o reinterpretación del árbol sagrado asirio; se encuentra en la orfebrería²⁵³ (Il. 48), en bronce²⁵⁴ (Il. 50), piezas de plata²⁵⁵ y capiteles esculpidos (Il. 49).



Il. 48.- Brazaletes de oro. Chipre.



Il. 49.- Capitel de una pilastra chipriota.

²⁵³ En el capítulo de la orfebrería merece especial mención un brazaletes de oro formado por seis piezas, decoradas cuatro de ellas con paletas chipriotas y las dos de los extremos y de tamaño más pequeño con sendas flores de lirio; esta pieza es considerada por Henri Frankfort, emblema de los lazos artísticos existentes entre Chipre y Fenicia.

²⁵⁴ En cuanto a las piezas de bronce, destacamos el denominado "Cuenco de Curium" en el que grifos y esfinges flanquean el árbol de la vida; árbol sagrado representado aquí con la iconografía de la "palmera chipriota".

²⁵⁵ Entre las piezas de plata hay que citar un cuenco procedente de Amathus, en cuya decoración se observa una combinación de figuras asiáticas y egipcias que flanquean el "árbol sagrado" aquí transformado en "palmeta chipriota".



IL. 50.- Cuenco de bronce, de Curium (Chipre).

Tampoco se puede olvidar que en los albores del primer milenio antes de Cristo la costa de Asia Menor recibió inmigrantes indoeuropeos -aqueos procedentes del Sur de Grecia, pertenecientes a la cultura micénica, ahora destruida por la invasión del pueblo dorio, forjadores en Grecia de la civilización helénica- que se asentaron y colonizaron aquella franja costera a la que

denominarán Jonia, cuya importancia política, económica y comercial fue en aumento durante siglos. Pues bien, también entre los jonios ocupó un lugar preferente aquella decoración de franjas florales formada por la combinación de flores de lirio o de loto y palmetas estilizadas, llegando a ser un tema importantísimo en la arquitectura²⁵⁶, y un elementos característico de su cerámica; elementos decorativos que los griegos harán suyos durante su fase orientalista²⁵⁷. Sin embargo antes de continuar investigando la presencia de la palmera y de la palmeta en el arte y las posibles connotaciones religiosas que estos elementos tuvieron o pudieron tener durante el primer milenio antes de Cristo en la civilización helénica, considero conveniente retroceder en el tiempo, cambiar de marco geográfico y dirigir la mirada hacia otro foco cultural que como Mesopotamia, también vivió el despertar de la Humanidad, me refiero al Valle del Nilo, cuyas condiciones climáticas y edafológicas favorecieron la presencia de la palmera.

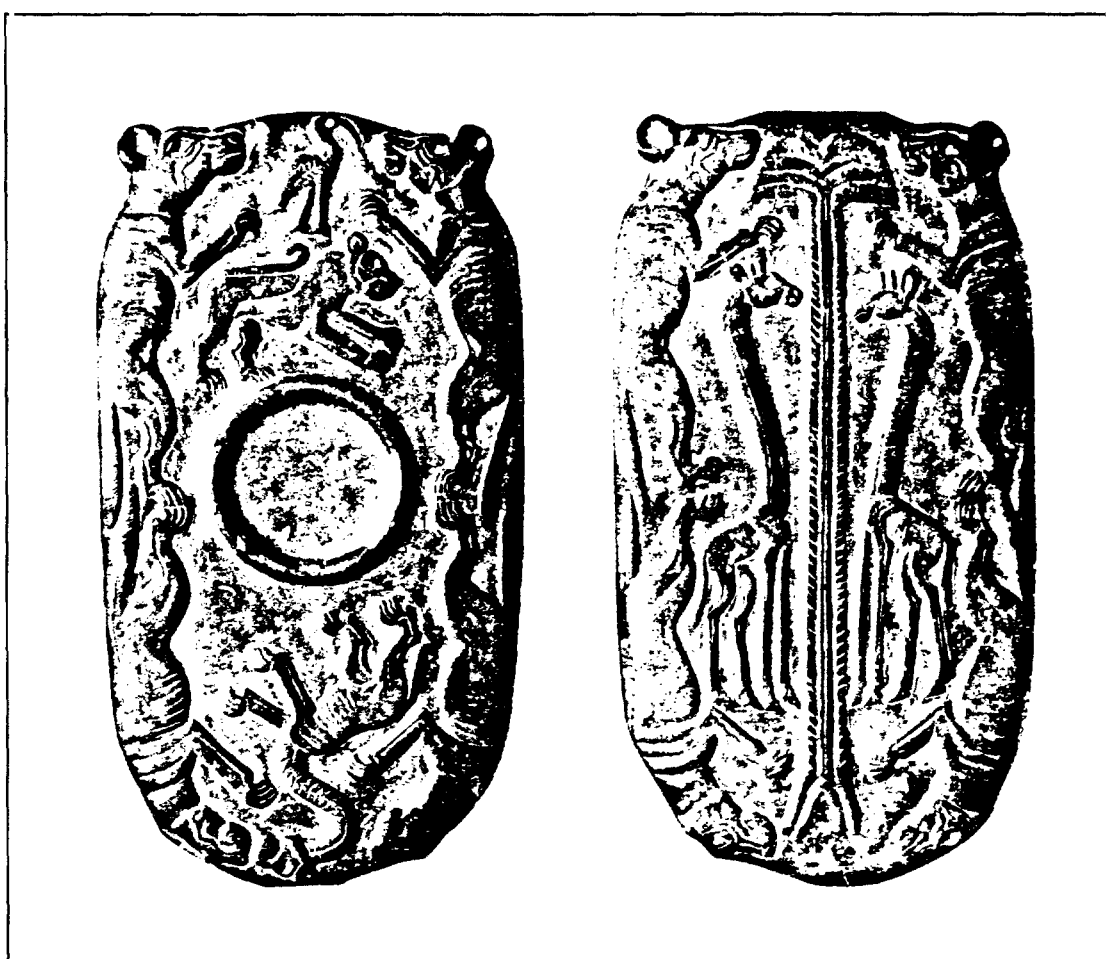
Este árbol también está presente en el Arte Egipcio, sin embargo, no con la proliferación que cabría esperar si lo comparamos con otras plantas como el papi-

²⁵⁶ IRWIN, J.- Ob. cit. (págs. 636, 637 y 640).

²⁵⁷ La fase orientalista se identifica con el Período Arcaico. Siglos VII y VI a. de J.C.

ro, el loto y el lirio, quizás porque la palmera nunca gozo en Egipto del carácter emblemático y simbólico de aquellas flores.

La primera representación plástica de la palmera en el Arte Egipcio se encuentra en una paleta predinástica, denominada paleta de los Chacales (Museo del Louvre), (finales del III milenio a. J.C.), (Il. 51).



Il. 51.- Paleta de los Chacales (Museo del Louvre).

Tiene las dos caras esculpidas, representando en una de ellas a chacales y jirafas rodeando un platillo circular que ocupa la parte central, cuyo fin era el de diluir en el los ungüentos sagrados, mientras que en la otra cara se ve una palmera, que sirve de eje compositivo y está flanqueada por jirafas y chacales.

La simetría y la geometrización como soluciones adoptadas en esta escena (próximas a las empleadas en aquella misma época en Mesopotamia), e incluso el elemento vegetal, es decir, la palmera, son señales claras de la influencia oriental en Egipto, confirmada por los sellos encontrados en tumbas egipcias. El tema de esta paleta podría ser entendido perfectamente como una reinterpretación del tema mesopotámico de la "adoración del árbol sagrado". Más tarde, ya en pleno período dinástico la palmera servirá de modelo a ciertos capiteles denominados por ello "palmiformes" que aparecen en el complejo funerario de Abusir, coronando las columnas del templo alto de Sahure (Dinastía V, Imperio Antiguo -milenio III a.de J.C.-). Sin embargo será mucho después, durante el Imperio Ptolomaico (332 - 30 a. de J.C.) cuando estos capiteles palmiformes sean empleados con cierta profusión en la arquitectura religiosa; se encuentran en el templo de Horus en Edfú y en el de Isis en la Isla de Filae. También formó parte de la decoración pictórica de numero-

sas las tumbas tebanas²⁵⁸ durante el Imperio Nuevo, (segunda mitad del II milenio a. J.C.), en todas con un sentido tremendamente naturalista; constituyen un fiel reflejo de la riqueza del valle y de los jardines egipcios, reductos de paz y frescor, a los que aspiraba acceder el difunto.

La presencia de la palmera en el Arte Egipcio tanto en la arquitectura como en la pintura no sugiere simbolismo alguno; no hay nada que relacione estas manifestaciones con aquellas otras mesopotámicas cargadas de connotaciones simbólicas. Sólo he encontrado un relieve en piedra caliza, de la dinastía XIX, (Il.52) procedente



Il. 52.- Relieve de Menfis. (Dinastía XIX).

258

En la tumba de Min-hakht en Sheikh Abd el-Gurna, de la dinastía XVIII (h. 1.480) aparece un jardín con palmeras (pintura sobre estuco); tumba de Arinefer en Deir el-Medineh, de la dinastía XX (h. 1.150), aparece el difunto arrodillado bebiendo agua a la sombra de una palmera datilera; tumba de Imennakht, en Deir el Medineh, dinastía XX (h. 1.200), representa la cosecha de lino y el jardín ideal del difunto y su esposa.

de Menfis, en el que se representa una escena de lamentaciones, que podría sugerir cierto simbolismo. En ellas se muestra a las plañideras presentando sus ofrendas al difundo, entre las que se encuentran largas hojas de palma, lo que podría significar: desde una referencia a la abundancia y riqueza, hasta un simbolismo de regeneración y vida.

El Arte Griego -manifestación plástica de aquel pueblo indoeuropeo, los dorios, que desde finales del II milenio antes de Cristo (siglo XII a. J.C.) y en sucesivas oleadas iniciaron la invasión y asentamiento de la península Helénica, creando una nueva civilización, en cuya gestación intervinieron diferentes factores: el espíritu dorio, el substrato cultural micénico y las influencias orientales- cuenta con obras de arquitectura, escultura y gran número de piezas cerámicas, que constatan la presencia de la palmera y de la palmeta; sin embargo hay que reseñar que ante la escasez numérica de la palmera destaca la abundancia de la palmeta, convirtiéndose ésta en un elemento típico de la decoración griega²⁵⁹.

Dado el papel relevante que el mundo clásico,

²⁵⁹ ANGULO IÑIGUEZ, D.- Ob. cit. (pág. 80). En el capítulo que dedica a la decoración griega; escribe: "entre los temas vegetales figuran, sobre todo, la palmeta y el loto".

y en especial Grecia, ejerció sobre el cristianismo aportando temas iconográficos y conceptos filosóficos, con frecuencia extraídos de su mitología, considero especialmente importante la presencia de la palmera y de la palmeta en el Arte Griego, precisamente porque éste elemento vegetal seguirá vigente en plena Era Cristiana y llegará a ocupar un importante lugar en la decoración vegetal del Arte Medieval Europeo.

Su presencia e importancia en la decoración griega sugiere varias preguntas: ¿fue la palmeta un elemento decorativo creado por la fantasía e imaginación de los artistas griegos, o por el contrario fue fruto de la influencia oriental?, ¿fueron palma y palmeta meros elementos decorativos, o encerraron un determinado contenido simbólico? ¿vieron los griegos en la palmeta una abstracción de la palmeta?. Intentaré dar respuesta a estas interrogantes mediante la interpretación de los restos arqueológicos en donde palmera o palmeta están presentes, analizando con detenimiento su cronología, su emplazamiento, el tipo de construcción o de escultura, y buceando en la riquísima y compleja mitología griega.

La palmera en Grecia era el símbolo de Apolo²⁶⁰, aquel dios hijo de Zeus y Leto²⁶¹ nacido en De-

²⁶⁰ RÉAU, L.- Ob. cit. (pág. 132). El autor indica además que los griegos veían en este árbol un símbolo de la victoria.

los; niño precoz, que a la tempranísima edad de cuatro días pidió un arco y unas flechas y se dirigió al Monte Parnaso donde acechaba la serpiente Pitón (enemiga de su madre), hiriéndola gravemente con sus flechas. Pitón moribunda, huyó a refugiarse al cercano Oráculo de la Madre Tierra, en Delfos, pero Apolo se atrevió a seguirla al interior del santuario y allí la mató; hecho que causó la ira de su padre, Zeus. Más tarde, Apolo se hará merecedor nuevamente de la ira paterna, cuando en venganza por la muerte que Zeus infligió a Asclepio (el médico), hijo de Apolo, éste mató a sus armeros, los Cíclopes. Entonces Zeus le hubiera desterrado, pero la intervención de su madre Leto, consiguió reducir la sentencia a siete años de trabajos forzados en los rediles del rey Admeto de Feres; sentencia que Apolo cumplió con humildad y que le permitió expiar su falta y purificarse, pasando después a ejercer en Delfos su ministerio profético, anunciando a los hombres la voluntad de su padre y contribuyendo de esta manera a establecer un orden moral sobre la tierra. "Pretendía hacer pública la voluntad y el propósito de Zeus, en cuanto eran reveladas por Apolo a través de la Pitia"²⁶².

²⁶¹ Los griegos le hicieron hijo de Leto, conocida en Palestina meridional y en Egipto como Lat, diosa de la fertilidad de la palmera. GRAVES, R.- "Los Mitos Griegos". Tomo I. Madrid, 1.987, (págs. 66 y 90).

²⁶² JAMES, E.O.- "Historia de la Religiones". Madrid, 1.962. (pág. 291).

La fundación del famoso santuario oracular de Delfos se hunde en la oscuridad, ya que era el más antiguo santuario de Grecia, remontándose a la época micénica, y probablemente el origen de éste oráculo estuviera en Anatolia²⁶³. Los griegos reconocían que Apolo era un recién llegado a Delfos, donde había sido precedido por la Madre Tierra, pero ya en época homérica (siglo VIII a. J.C.) se había convertido en un centro de culto del dios Apolo. Tal vez la leyenda de la muerte de la serpiente Pitón pudiera indicar la victoria del dios ario (o lo que es igual, del pueblo dorio) sobre la deidad existente (es decir, la población autóctona), y la consagración al dios Apolo de la palmera -árbol de profunda significación religiosa en todo Oriente, símbolo de las fuerzas reproductoras de aquella diosa Madre Tierra, y emblema de fertilidad y vida- una forma de indicar la continuidad de este santuario oracular, pero bajo la advocación del dios vencedor, de Apolo. Esta deidad era para los griegos el dios de la luz²⁶⁴, de la salud tanto del cuerpo como del alma, de la música (por la acción benéfica que esta ejerce sobre el espíritu humano), de la verdad, del saber y de la profecía. Procuraba la prosperidad de los hom-

²⁶³ JAMES, E.O.- Ob. cit. Este autor en la página 286 esgrime la hipótesis del origen anatólio del Oráculo de Delfos, consagrado a la Madre Tierra.

²⁶⁴ Apolo, dios puro de la luz por su capacidad para disipar toda clase de tinieblas, llegó con el tiempo a ser identificado con otra deidad, Helio, el dios sol.

bres, protegiéndolos contra las enfermedades (en especial las epidemias), prestando protección a los ganados y campos, también se le consideraba guía y amparo del navegante. Apolo, por tanto, protegía al hombre contra el mal; concepto que en el orden espiritual significaba que era quién preservaba al hombre de la corrupción y del vicio, y el que otorgaba la salud del alma. Tenía el poder de purificar al delincuente arrepentido de la mancha de su delito, considerado como una enfermedad que nublaba la lucidez del espíritu, perturbando el entendimiento, mediante la expiación del delito, tal y como hiciera el mismo Apolo. Su labor profética desempeñada en Delfos reviste, ante todo, un carácter puramente ético puesto que su fin no es otro que el de anunciar a los hombres la voluntad de su padre, Zeus.

Si en los orígenes de este mito, primó un concepto puramente físico, éste fue modificándose lentamente tendiendo a prevalecer el significado moral²⁶⁵; de manera que Apolo, el dios puro de la luz, se fue convirtiendo con el tiempo en dios de la pureza espiritual y moral, y como consiguiente, del orden, del derecho y de la legalidad.

²⁶⁵ GRIMAL, P.- "Diccionario de Mitología Griega y Romana". España. 1.984. (pág. 37).
Escribe: "Apolo se convirtió poco a poco en el dios de la religión órfica, y a su nombre se asoció todo un sistema mitad religioso, mitad moral que prometía a sus iniciados la salvación y la vida eterna".

Entre las plantas que le fueron especialmente consagradas estaban el laurel y la palmera, según la leyenda por haber nacido debajo de uno de estos árboles, sin embargo considero que tras esta pueril interpretación puede esconderse otra algo más compleja, y haber influido el simbolismo secular de este árbol, emblema de vida en todo Oriente. El hecho de que la palmera estuviera consagrada a Apolo sugiere la idea de la adopción y reelaboración por el hombre griego de aquel símbolo antiquísimo de origen sumerio, pues la palmera en Grecia como símbolo de Apolo seguirá conservando el carácter de vida y de regeneración que ya poseía, dado que nadie mejor que esta deidad para sanar y purificar cuerpos y almas, para vencer a la enfermedad y al vicio, para devolver al hombre su pureza espiritual y corporal, la salud, en definitiva la vida. Tal vez por esto, los griegos llamaron a la palmera "*phoenix*", como a aquel ave mítica y sagrada que según la leyenda después de morir resurgía de sus propias cenizas, y evocaba a los griegos la idea de inmortalidad.

El Arte Griego inicia su andadura en el período "Geométrico", un período oscuro, eminentemente dorio, en el que ni la palmera, ni la palmeta están presentes, y el que sólo quedan piezas de cerámica, denominada

"Dypylon"²⁶⁶. El segundo período, "Arcaico" (siglos VII y VI a. J.C.) coincide con la gran colonización griega (750 - 550 a. J.C.) que aunque iniciada por las ciudades de Asia Menor, pronto la propia Grecia tomó el protagonismo; Grecia, agricolamente pobre y superpoblada verá en la emigración primero, y en la creación de una industria artesanal y de su comercio, después, la salida a su difícil situación socio-económica. El Mediterráneo occidental asistirá a la fundación de nuevas colonias; en Hispania, Italia meridional y Sicilia nacerán polis que aunque políticamente independientes seguirán manteniendo durante siglos lazos económicos, culturales y artísticos con sus metrópolis. Durante este período las influencias orientales, claramente perceptibles, serán lentamente asimiladas y reinterpretadas por el artista griego. Es precisamente durante este período Arcaico cuando la palmera y la palmeta hacen su aparición en el Arte Griego, tanto en arquitectura, como en escultura y en cerámica; presencia que se prolongará a lo largo de los siguientes períodos: clásico, post-clásico y helenístico.

Los restos arqueológicos permiten comprobar la existencia en la decoración arquitectónica de frisos

²⁶⁶ La cerámica denominada "Dypylon", es una cerámica de estilo sencillo y esquemático cuya decoración se distribuye en zonas horizontales en las que dominan los temas geométricos y las figuras animadas, que se simplifican y quiebran como queriendo convertirse en formas geométricas.

decorativos, cornisas, acróteras y antefijas el tema de la palmeta, a veces como elemento exclusivo y otras combinada con estilizadas flores de loto; ésta decoración vegetal combinada aparece en el Santuario de Hera en la Magna Grecia²⁶⁷, en los Tesoros de los Santuarios de Delos²⁶⁸ y Delfos²⁶⁹ (Il. 53) en Grecia (todos pertenecientes al siglo VI a. J.C.). También en la arquitectura del siglo IV a. J.C.²⁷⁰ se encuentra de nuevo la palmeta; la vemos en el friso decorado del pórtico norte del Erecteion (Atenas) (420 - 393 a. J.C.) (Il. 54), en el templo de Apolo y formando parte del entablamento del tholos²⁷¹ de los santuarios de Delfos y de Epidauro (Il.55)

²⁶⁷ Para CHARBONNEAUX, J. MARTIN, R. y VILLARD, F. autores de la obra "La Grecia Arcaica". Madrid, 1.969. (pág. 188), la aparición de una guirnalda de palmetas y flores de loto en un santuario de estilo dorio no es extraño, precisamente por ser una obra de las colonias de Italia: "colonias más directamente asociadas a las tradiciones jónicas como consecuencia de sus orígenes diferentes".

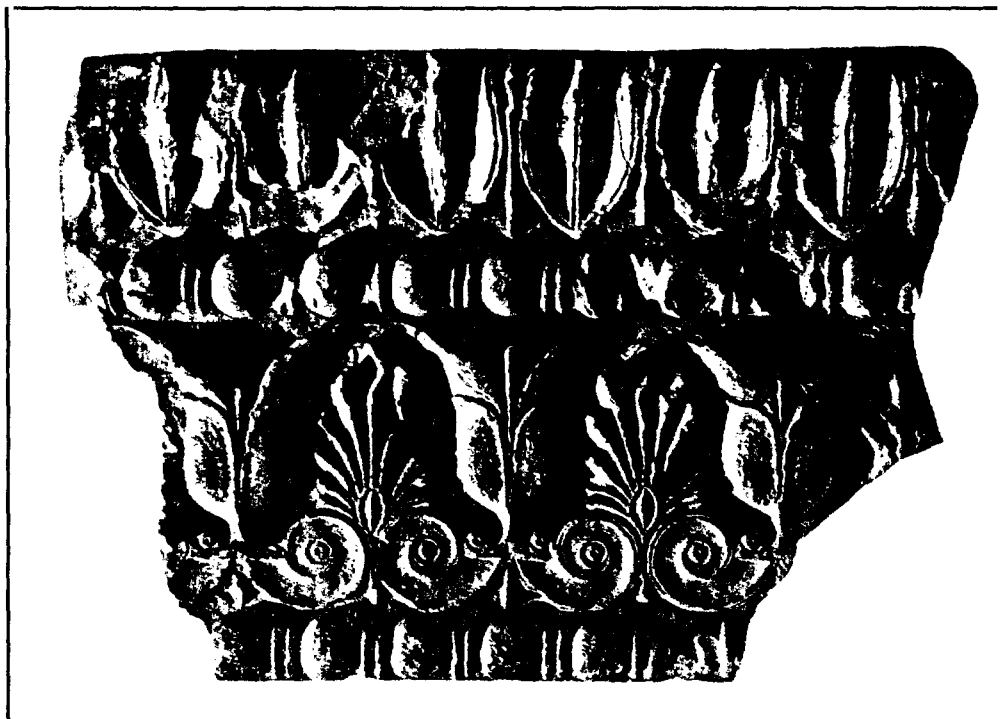
²⁶⁸ En el Santuario de Delos se rendía culto al dios Apolo, y junto con Delfos fueron los dos grandes santuario dedicados a este dios. Del Tesoro de Delos, edificado en el siglos VI a. J.C. "solo quedan unos fragmentos, pero en ellos se aprecia un friso esculpido en su entablamento, con una decoración de palmetas y flores de loto que constituye el más original de los adornos". CHARBONNEAUX, J. MARTIN, R. y VILLARD, F.- Ob. cit. (pág. 195).

²⁶⁹ El Santuario de Delfos estaba consagrado al dios Apolo, en su interior albergaba un Tesoro que fue construido en el siglo VI a. J.C., conocido con el nombre de "Tesoro de los Sifnos". De su arquitrabe y cornisa aún se conservan fragmentos en el Museo de Delfos, y en ellos se puede ver una decoración de palmeta y flores de loto.

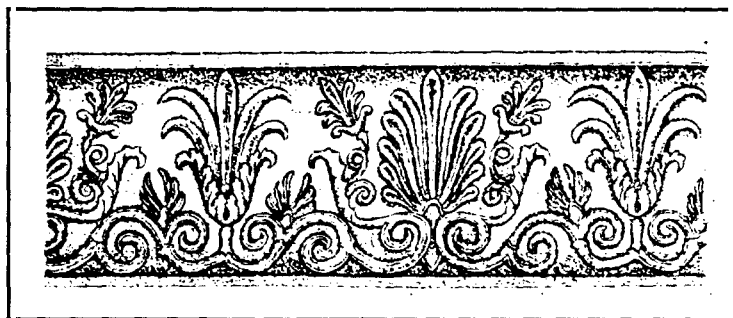
²⁷⁰ En la terminología convencional que se utiliza para describir la etapas significativas del arte Griego, la fase "Siglo IV" se refiere normalmente sólo al período comprendido entre el año 400 y el 323 a. J.C. muerte de Alejandro Magno.

²⁷¹ El Tholos era una construcción religiosa de planta circular que se puso de moda en la primera mitad del siglo IV a. J.C.. Se desconoce su función, por lo que resultan enigmáticos, dando lugar a un sinfín de hipótesis. Sobre esto POLLITT, J.J.- "Arte y Experiencia en la Grecia Clásica" Bilbao. 1.987. (pág. 143), escribe: "el hecho de que el Filipeo de la época de Pausanias albergara estatuas de Filipo y su familia hace suponer que quizás este y otros tholos tuvieran algo que ver con el culto al difunto heroizado".

El Tholos del Santuario de Epidauro es el más brillante y expresivo, deslumbra por su riqueza decorativa que se puede contemplar en el museo del propio santuario.

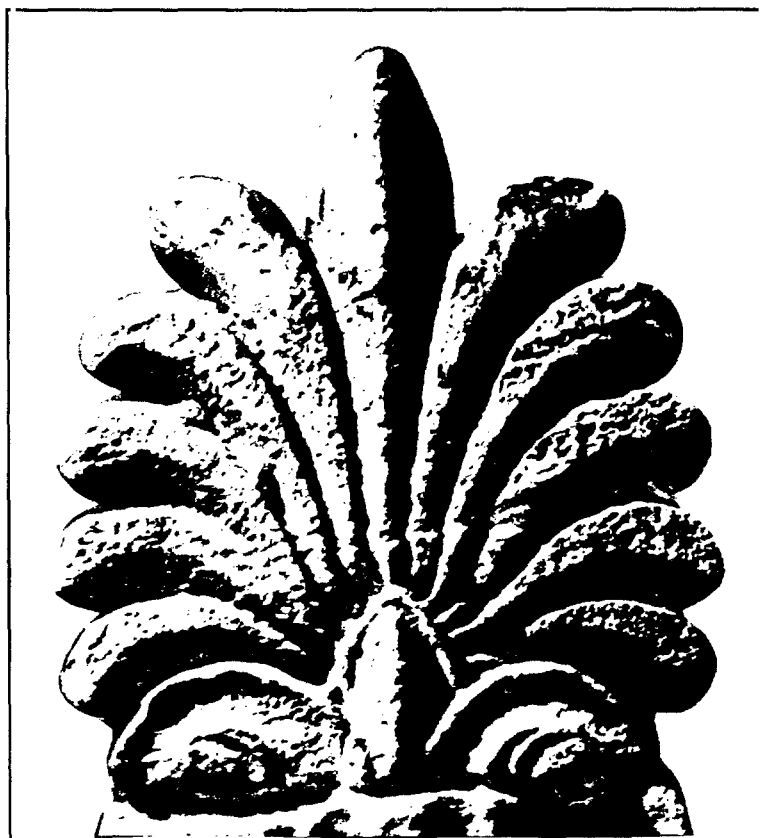


IL. 53.- Friso. Tesoro del Santuario de Delfos (Grecia).



IL. 54.- Friso del Pórtico Norte del Erecteion (Atenas).

(en el que se rendía culto compartido a Asclepios, el médico, hijo de Apolo, y al propio Apolo).



Il. 55.- Palmeta de antefija. Templo de Asclepios en Epidauro (Grecia).

Por otra parte, se cuenta con varias obras y referencias literarias dentro del mundo griego que nos permiten conocer la presencia de la palmera en su arte; así hay que citar entre los Tesoros jónicos (en cuyas fachadas se aprecia el gusto por la decoración esculpida)

el de Clazemere y el de los Massaliotas, que reemplazarán el capitel de volutas por el de palmas²⁷². Y en la propia Atenas, Pausanias menciona la existencia de "una palmera de bronce" ideada por Calímaco para la cámara del Erecteion, donde se guardaba la imagen más antigua de Atenea Polias; palmera que serviría para llevar hasta el techo el humo de una lámpara que ardía frente a la imagen, pero que también pudo encerrar cierto simbolismo religioso²⁷³.

Resumiendo se puede decir que la palmeta y la palmera han tenido una larga aplicación en la arquitectura griega, al menos durante la sexta y cuarta centurias antes de Cristo, en especial en el interior de los santuarios dedicados al dios Apolo, como lo fueron Delos, Delfos y Epidauro, y en aquellos otros lugares en los que se percibe con mayor nitidez temas orientales, como en la costa jónica y en la Magna Grecia.

En el capítulo de la escultura, la palmeta aparece en algunas estelas funerarias griegas²⁷⁴. El em-

²⁷² El modelo es estos capiteles es sin duda egipcio, en opinión de CHARBONNEAUX, MARTIN, y VILLARD, ob. cit. (pag. 196).

²⁷³ POLLITT, J.J.- Ob. cit. (pag. 114). El autor indica la posibilidad de que esta palmera encerrara un símbolo del antiguo aspecto de Atenea, diosa de la Naturaleza.

²⁷⁴ GUTIÉRREZ BEHEMERID, M.A.- "El Capitel corintizante. Su difusión en la Península Ibérica". Bol. Arte y Arqueología de Valladolid, 1.983. Escribe en la página 74: "La palmera aparece en las estelas funerarias griegas", sin embargo su iconografía no deja dudas: es una palmeta.

pleo de estelas funerarias se remonta a la época Arcaica, sustituyendo a las estatuas o a los vasos funerarios que se colocaban sobre las tumbas²⁷⁵; las estelas arcaicas consisten en un simple relieve de una persona representada de pie sobre la estrecha y larga superficie de la estela, cuyo remate es con frecuencia una gran palmeta a modo de frontón. Se puede observar una con estas mismas características, datada del siglo VI a. J.C. en el Museo Nacional de Nápoles.

Esta práctica, es decir, el empleo de estelas funerarias continuó en aumento y en plena vigencia hasta que a mediados del siglo VI a. J.C. cierta ley ateniense prohibiera el lujo en los monumentos funerarios, llegando incluso a fijar su valor²⁷⁶, lo que originó un paréntesis en el desarrollo de este tipo de escultura. Tras un largo lapso de tiempo reaparecen durante la segunda mitad del siglo V a. J.C., y desde entonces su desarrollo obedecerá no solo a las tendencias artísticas de la época, sino también a la evolución morfológica. Así aquel simple relieve pronto incrementó el número de personajes, que se vieron rodeados por elementos estructurales tales como

²⁷⁵ El origen del empleo de estatuas o vasos funerarios sobre las tumbas, sin duda tuvo su origen en aquella antigua costumbre micénica de marcar las tumbas.

²⁷⁶ De esta legislación informa un texto del orador Cicerón, tal y como nos lo indica Basilio PETRAKOS, autor de la Guía del Museo Nacional de Atenas, editada en Atenas 1.985 (pág. 76)

pilastras y frontones. También en este segundo momento se constata la presencia de palmetas en las estelas funerarias, pero sin ocupar aquel lugar preeminente de las arcaicas; así en cornisas y antefijas de frontones suele aparecer la palmeta, bien como tema exclusivo o combinada con flores de loto; sirva de ejemplo la estela nº 715 de Salamina (o de Egina) considerada del 430 a. J.C. cuya parte frontal superior remata en una cornisa decorada con un relieve de palmetas y flores de loto²⁷⁷.

En cuanto a la cerámica, hemos de decir que la palmeta desempeñó en este campo un papel mucho más importante que en la arquitectura y en la escultura, por ello la cerámica constituye el medio más apropiado para estudiar su evolución estilística e incluso su origen. Se puede decir que acompaña desde el principio al fin el desarrollo de la cerámica griega. Los vasos de "figuras negras" primero, y los de "figuras rojas" después, emplean con profusión este elemento vegetal, en el que se puede observar una evolución en el desarrollo de sus formas.

La palmeta y la palmera aparecen en la cerámica por primera vez, como ya se ha dicho, en el período

²⁷⁷ PETRAKOS, B.- Ob. cit. En la amplia descripción y comentario de esta estela apunta el posible origen jónico (de las Cícladas) del artista.

Arcaico, y siendo la palmeta un elemento muy frecuente ha inducido a algunos investigadores a afirmar que durante el período Arcaico domina en la cerámica la flora de palmetas y capullos de loto heredada de Oriente²⁷⁸; aseveración que no es totalmente exacta, puesto que la cerámica de Corinto²⁷⁹ no emplea este elemento decorativo, aunque sí aparece en la cerámica de "figuras negras"²⁸⁰, donde sin duda llega a adquirir un papel importante, y donde también se halla presente el árbol de la palmera, como un elemento más de la composición figurada, tal y como se puede observar en el ánfora de Exequias, pieza del segundo cuarto del siglo VI, que recoge el tema del suicidio de Ajax en la que se introduce una palmera en la composición, "concesión tal vez al gusto jónico"²⁸¹. En

²⁷⁸ JACOBSTHAL, J.- "The Ornamentation of Greek Vases" The Burlington Magazine. Number 169, vol. 47. 1.925. (pág. 69).

²⁷⁹ La cerámica del período Arcaico se inicia en la cerámica de Corinto (centro comercial del istmo). Es una cerámica de arcilla clara sobre la que resalta la decoración que se distribuye en zonas. Los temas son leones, carneros, esfinges, arpias, centauros... Desde el punto de vista técnico introduce una cierta policroma al mezclar con el negro de carbón, óxidos metálicos y obtener un color violáceo, y al emplear el blanco en las carnes. Los avances técnicos de esta cerámica serán aprovechados por los alfareros atenienses del siglo VI a. J.C. que crearán un nuevo tipo de cerámica, conocida por el nombre de "Figuras Negras".

²⁸⁰ Los ceramistas atenienses crearán en el siglo VI a. J.C. un nuevo tipo de cerámica. Dejando al descubierto el color rojizo de la arcilla dibujarán sobre ella los contornos negros de las figuras. El cuerpo del vaso se convertirá en un verdadero cuadro capaz de acoger toda clase de temas, que serán narrativos (funerarios, epopeyas, etc.).

Pues bien, esta técnica inventada en Atenas se difundirá lentamente a lo largo de la centuria por toda Grecia, e incluso por la costa de Asia Menor, llegando a Jonia. Su ámbito de difusión fue tal que pronto dejó Atenas de ser la única escuela, y así se puede hablar de las Figuras Negras de la escuela de Gane; sin embargo hay que constatar que ya durante la segunda mitad del siglo VI la cerámica jónica no proviene de un único centro sino de una serie de talleres pequeños dispersos desde Asia Menor hasta Etruria, de irradiación limitada, pero todos con el mismo aire familiar. (CHARBONNEAUX, J, MARTIN, R y VILLAR, F.- Ob. cit. (pág. 93).

²⁸¹ CHARBONNEAUX, J.; MARTIN, R. y VILLARD, F.- Ob. cit. (pág. 102).

esta cerámica, en la que lo narrativo desplaza a lo puramente decorativo, las palmetas sirven para formar franjas horizontales que enmarcan el espacio figurado, sirva como ejemplo la crátera del Pintor de los Nióbides (460 -450 a. J.C.) (Museo del Louvre).

Especial mención merece una hidria jónica de Italia, del Pintor de la hidrias de Caere (Il. 56) (Museo



Il. 56.- Hidria. "Pintor de las hidrias de Caere" (Museo del Louvre).

del Louvre) en la que se observa una decoración floral de palmetas y lotos del más puro estilo oriental²⁸²; estamos ante aquel tema asirio rastreado hasta el Próximo Oriente, que Jonia asimiló y difundió²⁸³. Sin embargo, es en la cerámica de "figuras rojas"²⁸⁴ donde la palmeta, más o menos estilizada según el pintor, adquiriera mayor importancia; ella distribuye y reparte en distintas zonas los temas figurativos, e incluso llega a decorar sola o combinada con espirales, volutas y lotos toda la superficie del vaso, convirtiéndose en el único tema decorativo de numerosas piezas cerámicas, como se puede apreciar en varios vasos del Museo Británico²⁸⁵.

Por lo tanto, en lo referente a la cerámica griega se puede concluir que las cenefas con decoración

²⁸² El autor de esta pieza es un ceramista jonio de acusada personalidad instalado en Etruria (región de la antigua Italia que se extendía entre el Tíber, los Apeninos y el mar Tirreno), por lo que su cerámica responde a las características de la escuela de Jonia y tiene un carácter especialmente decorativo, e incluso las mismas escenas figuradas están con frecuencia desprovistas de significado, como sucede con la pieza del Louvre.

²⁸³ El tipo convencional de decoración a base de franjas de palmeta y lirios combinados, variante asiria del modelo original egipcio de lotos y lirios estilizados, "enraizó hondamente en Asia Menor llegando a ser importantísimos en la arquitectura de los jonios. Fue en Asia Menor donde los griegos durante su fase orientalista en el siglos VI a. de J.C. lo hicieron propio"... IRWIN, J.- Ob. cit. (pág. 640).

²⁸⁴ La cerámica de las Figuras Rojas responde a una nueva técnica de invención ateniense, en la que en lugar de pintar siluetas sobre la arcilla dejando desnudo el fondo del vaso, es el fondo del vaso el que se recubre de pintura negra, y son las figuras las que se dejan en claro y toman el color de la arcilla. Permitía una mayor captación de los detalles anatómicos, el estudio del ropaje, de las actitudes, etc. Comienza en el último cuarto del siglo VI a. de J.C.

²⁸⁵ Citemos las piezas atribuidas al pintor Olto, Duris y a aquella otra atribuida a la escuela de Meidas.

floral de palmetas, o de palmetas y capullos de loto -tema nacido en el Arte Asirio y difundido por el Próximo Oriente- encontró en Jonia un lugar de acogida, desde donde se irradió hacia Occidente. Por otra parte se ha de constatar que este tema de las palmetas, dominante durante el período Arcaico (cerámica figuras negras) no permaneció inalterable, sino que se enriqueció paulatinamente, y a mediados del siglo V a. de J.C. aparecieron temas florales más vigorosos, dotados de mayor ritmo y movimiento, que parecen apartarse gradualmente de su contenido vegetal y de su simbolismo original²⁸⁶.

El hecho de que el mundo griego en su fase orientalista se sintiese cautivado por el pensamiento filosófico y por el arte del Próximo Oriente -donde la asociación palmera/palmeta era un hecho incuestionable y donde este elemento vegetal gozaba de un profundo contenido simbólico- sin duda influyó en el Arte Griego, primero durante los siglos VII y VI a. J.C., adoptando técnicas e iconografías, y después reelaborándolas. La palmeta, lejos de ser fruto de la imaginación de los artistas griego, se muestra como un tema de clarísima in-

²⁸⁶ JACOBSTHAL, P.- "The Ornamentation of greek vases". The Burlington Magazine. Number 269. Vol 47. 1.925. En la pág. 70 indica que la decoración floral de palmeta y capullo de loto ha sido heredada de Oriente y que esta flora oriental fue paulatinamente apartándose de su contenido vegetal y de su simbolismo original.

fluencia oriental, procedente de Jonia, y reelaborado por el espíritu heleno. Sin duda, todo ello debió influir entre los seguidores de Apolo, para los que la palmera, árbol consagrado a aquella deidad, seguirá conservando el carácter de vida y regeneración que ya poseía en Oriente, pues ningún dios griego mejor que Apolo para sanar y purificar cuerpos y almas, para vencer a la enfermedad y al vicio, para devolver al hombre su pureza espiritual y corporal, en definitiva la salud, la vida. Por ello los griegos vieron en este árbol, al que con razón llamaban "fénix" una clara alusión a la vida y regeneración, e incluso a la pureza espiritual y moral, al orden, al derecho y a la legalidad.

El hecho de que la palmeta aparezca preeminentemente formando parte de la decoración arquitectónica de tesoros, templos y tholos de Santuarios dedicados al culto del dios Apolo sugiere la posibilidad de que los griegos consideraran a la palmeta una abstracción de la palmera, poseyendo aquella el mismo carácter simbólico que el árbol. La idea de vida y regeneración atribuida a la palmeta parece apoyada por la presencia de este elemento pseudovegetal en estelas funerarias donde la alusión a la vida y a la regeneración del alma son temas apropiados.

Entre los romanos la palma era símbolo de victoria²⁸⁷. Tal vez por ello la escultura romana, vehículo para expresar los ideales políticos y el espíritu imperialista de aquella gran potencia militar, no dudó en emplear este elemento vegetal; así entre las figuras alegóricas, producto de la inventiva romana, aparece con cierta frecuencia, la victoria -mujer alada que sostiene en su mano una larga rama de palma- formando parte de la decoración escultórica de la arquitectura civil, especialmente en los arcos de triunfo²⁸⁸.

La palmeta también está presente en el Arte Romano, bien formando parte de la decoración arquitectónica religiosa en frisos y antefijas, bien como elemento de la decoración de estelas funerarias y sarcófagos²⁸⁹.

El tema de la palmera y su complejo simbolismo no fue exclusivo de las culturas paganas, ya que el cristianismo, fiel a su pauta de cristianizar símbolos paganos, lo incorporó a su repertorio iconográfico; así la rama de palma, el árbol y su abstracción, la palmeta, se

²⁸⁷ FERGUSON, G.- "Signos y símbolos en el Arte Cristiano". Buenos Aires, 1.956. (pág. 40).

CIRLOT, J.E.- "Diccionario de Símbolos". Barcelona, 1.991. (pág. 353). Escribe: "emblema clásico de fecundidad y de victoria".

²⁸⁸ Citemos como muestra el Arco Honorífico de los Severos (Leptis Magna). Museo de Trípoli, y el Arco de Constantino (donde las bases de las columnas están adornadas con victorias y prisioneros bárbaros).

²⁸⁹ Encontramos palmetas formando parte de la decoración de un relieve funerario del un magistrado del circo. Vaticano, (Depósito del Museo Laterano); en las Tumba de los Haterii. Vaticano (Depósito del Museo Laterano). BIANCHI BANDINELLI, R.- "Roma. Centro de Poder". Un verso de las Formas. Madrid. 1970. Pág. 263 (fig. 294) y pág. 217 (fig. 242) respectivamente.

convirtieron en símbolos cristianos capaces de albergar conceptos fundamentales de la nueva religión. Son numerosos los medievalistas que como Pérez Rioja, Ferguson, Chevalier, Gheerbrant, Cirlot, Reau, ... dan constancia de esto. Para Pérez Rioja²⁹⁰ y Ferguson²⁹¹ **la rama de palma**, emblema de victoria entre los romanos, conservó este concepto en el simbolismo cristiano al evocar el **triunfo del mártir sobre la muerte**. Chevalier y Gheerbrant²⁹² consideran a aquella palma de los mártires, **prefiguración del drama del Calvario y de la Resurrección de Cristo**; en un sentido más amplio, **símbolo de la inmortalidad del alma y de la resurrección de los muertos**; simbolismo, este último también manifestado por Cirlot²⁹³.

Pero si la rama de palma poseía este ámplio abanico de significados, la palmera, árbol sagrado por excelencia y símbolo del misterio de la vida desde los albores de la civilización mesopotámica, poseyó uno propio; los cristianos vieron en aquel árbol la forma perfecta de representar el Paraíso, como indica Réau²⁹⁴. La

²⁹⁰ PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 333 y 334).

²⁹¹ FERGUSON, G.- Ob. cit. (pág. 40).

²⁹² CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 578).

²⁹³ CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (pág. 457).

²⁹⁴ RÉAU, L.- Ob. cit. (pág. 132).

idea de considerar a la palmera el Árbol del Paraíso por excelencia, obviamente induce a relacionarlo con el Árbol de la Vida, con el Hom iraní²⁹⁵. La existencia de este árbol mítico es recogida en el Libro del Génesis (2.IX) que menciona la existencia de dos árboles plantados por el propio Yahvé en medio del Jardín del Edén; árboles de trascendental importancia para el hombre, pues si uno de ellos, el del Conocimiento o árbol de la Ciencia del Bien y del Mal está relacionado con el drama de la caída del hombre; el otro, el árbol de la Vida, del que fueron alejados Adán y Eva por su falta, "considerado símbolo del tiempo en que les será permitido el acceso al nuevo Paraíso y a la inmortalidad"²⁹⁶, concedía la inmortalidad a quién comiera sus frutos y significaba el goce de la plenitud espiritual²⁹⁷. En otras palabras, si el árbol del Conocimiento representaba la muerte; el de la Vida, por el contrario simbolizaba la victoria, el triunfo sobre ella. Es cierto que en el Génesis no se identifica el Árbol de la Vida con la palmera, ni siquiera se

²⁹⁵ BEIGBEDER, O.- "Léxico de los Símbolos". Madrid, 1.989. (pág. 49). Escribe: "Diversos árboles bíblicos corresponden a nociones de tradición universal. Esta en primer lugar, naturalmente, el Árbol de la Vida que tiene como homólogo el hom iraní"... "El Arbol de la Vida a semejanza del hom iraní, del manzano del jardín de las Hespérides, etc, puede dar la inmortalidad..."

²⁹⁶ CHAMPEAUX, G. y STERCKR, D.S.- Ob. cit. (pág. 343).

²⁹⁷ Tal vez por esto PIJOAN, J. entiende que la palmera era para los primeros cristianos símbolo de plenitud. "Arte Cristiano Primitivo. Arte Bizantino", Summa Artis. Tomo VII. Madrid, 1.974. (pág. 85).

hace mención de dicho árbol, sin embargo recordemos que este texto recogió antiguas tradiciones; unas mesopotámicas, como aquella del Árbol de la Vida del Paraíso Babilónico, identificado con una palmera²⁹⁸, y otras propiamente hebreas, que aportaron su literatura al Antiguo Testamento, como el documento llamado Yahvista, obra de un sacerdote que en el siglo IX a. J.C. procedió a la revisión del Génesis y que en su deseo de hacerlo más asequible al entendimiento popular introdujo el árbol del Conocimiento, ubicándolo junto al de la Vida en medio del Jardín del Edén, para explicar el pecado original. Quizás la ausencia de explicitud en los textos bíblicos, de la palmera como árbol mítico de la vida, se debió simplemente a que su asociación era tan clara, tan evidente, estaba tan profundamente enraizado en la tradición de aquellos pueblos orientales que su identificación quedaba sobreentendida.

Todo ello explica la atracción que el tema del árbol de la vida ejerció a lo largo de la Historia del Arte, ocupando una posición preeminente no sólo en las culturas del pasado, desde tiempos neolíticos, sino que

298

Este tema está tratado en profundidad por George LECHLER en un artículo ya citado. Repetidas veces en este artículo identifica el autor a la palmera con el mítico árbol de la vida; así escribe en la pág. 379: "algunas veces las palmeras son obviamente simplificaciones del árbol de la vida"; pág. 381: "en la antigua tradición babilónica es árbol de la vida es llamado palmera y está simbolizado por una palmera pequeña"; pág. 394, "la pequeña palmera es símbolo del árbol de la vida"...

también cautivó el pensamiento cristiano durante un largo lapso de tiempo, como lo demuestra el hecho de que Padres de la Iglesia y teólogos hayan discutido esta cuestión en profundidad. Y ha sido y sigue siendo objeto de estudio de numerosos investigadores de historia del arte.²⁹⁹

El Arte Paleocristiano, manifestación plástica de las comunidades cristianas nacidas en el ámbito del vasto Imperio Romano, no fue ajeno al tema de la palmera, ni a su abstracción, la palmeta. Sobraban argumentos para que este árbol, con todo su bagaje emblemático, fuera incorporado en el vocabulario iconográfico cristiano.

En primer lugar se ha de tener presente que el cristianismo bebió en fuentes hebreas, y no se puede olvidar que el repertorio iconográfico judío contó con la presencia de este árbol. El pueblo judío de Palestina imbuido por las tradiciones oriental y helenística no dudó en utilizar la palmera o "lulah" en sus sinagogas³⁰⁰; aparece en relieves de dinteles de puertas (como se puede observar en la sinagoga de Cafarnaul -Tell Hûm-, siglo III) y en pavimentos de mosaicos (como los de las

²⁹⁹ Son numerosos los investigadores que han dirigido su estudio hacia el tema del Árbol de la vida. Citemos entre otros: WÜNSCHE, A.- "Die Sagen vom Lebensbaum und Lebenswasser". Ex Oriente Lux I. 1.905; WARD, W.A.- "The Seal Cylinders of Western Asia". Washington 1.910; LECHLER, ob. cit.

³⁰⁰ El empleo de la palma en sinagogas queda testimoniado por varios investigadores: GRABAR, A. "Recherches sur les sources juives de l'art Paleochretien". Cahiers Archeologiques: XI - 1.960, (pags. 51 y 53).; PIJOAN, J.- Ob. cit. (pág. 29).

sinagogas de Nirim, cerca de Gaza, y de Beth Alfa) junto a otros signos de la fe judía, como el candelabro de siete brazos o "menorah", el limón palestino o "ethrog", el armario de la Thorá (donde se guardan los rollos de la Ley), los leones de Judá y la roseta de seis pétalos inscrita en un círculo; símbolos todos ellos que formaban parte del repertorio judío de imágenes sagradas o semisagradas, existentes a pesar de la prohibición mosaica³⁰¹. Los judíos obviamente elaboraron un vocabulario simbólico, extremadamente interesante para nosotros porque es el vocabulario del primitivo cristianismo, tomado a su vez del paganismo³⁰². Por otra parte, según la tradición hebrea las ramas de palmera se usaron para manifestar regocijo y victoria, y la mención que de este árbol se hace en varios textos bíblicos³⁰³ testimonia la importancia

³⁰¹ PIJOAN, J.- Ob. cit. (pág. 29).

³⁰² SHEPPARD, C. D.- "Byzantine Carved Marble Slabs". Art-Bulletin (March 1.969) (págs. 65 y 66). Sobre este punto, y en especial sobre el origen pagano de los símbolos judíos es imprescindible la consulta del artículo de André GRAVAR, "Recherches sur les sources juives de l'art Paleochretien". Cahiers Archeologiques: XI. 1.960.

³⁰³ DEUTERONOMIO 34.1,2,3.: "Subió Moisés desde los llanos de Moab al monte Nebo, a la cima del Pasga, que está frente a Jericó; y Yahvé le mostró la tierra toda, desde Galad hasta Dan / todo Neftali, la tierra de Efraim con Manases, toda la tierra de Judá, hasta el mar Occidental;/ el Negueb y todo el campo de Jericó, la ciudad de las palmas, hasta Segor;/ y le dijo Yahvé: "Ahí tiene la tierra que juré dar a Abrahán, Isaac y Jacob, diciendo: A tu descendencia se la daré; te la hago ver con tus ojos pero no entrarás en ella". Moisés el siervo de Dios murió allí en la tierra de Moab conforme a la voluntad de Yahvé".

JUECES 4.5: "Sentábase para juzgar debajo de la palmera de Débora, entre Rama y Bétl, en el monte de Efraín; y los hijos de Israel iban a ella a pedir justicia".

APOCALIPSIS 7.9: "Después de esto miré y vi una muchedumbre grande, que nadie podría contar, de toda nación, tribu, pueblo y lengua, que estaban delante del trono y del Cordero, vestidos de túnicas blancas y con palmas en sus manos".

que poseyó para el pueblo judío.

En segundo lugar, recordemos que la compleja mitología griega y sus símbolos (entre la que no se puede omitir la filosofía religiosa del dios Apolo y su doctrina de regeneración y redención del alma, ni la palmera, árbol consagrado a tal divinidad) se expandieron por todo Oriente durante la época Helenística, e influyeron profundamente en la nueva religión cristiana y en su expresión artística, especialmente en las tierras orientales del Imperio Romano. A esto hay que añadir que los temas de la palmera y de la palmeta, junto con su milenario contenido simbólico de fertilidad y vida, estaban hondamente arraigados en la conciencia colectiva de los pueblos del Próximo Oriente, tierra de símbolos y abstracciones.

En tercer y último lugar, tampoco se puede olvidar la notoriedad que el tema de la palma tuvo en el Arte Romano; el simbolismo de victoria que poseyó para aquel pueblo fue asumido con plena convicción por las comunidades cristianas, sobre todo después de los Edictos

SALMOS 92.12: "Florecerá el justo como la palmera, y crecerá como el cedro del Líbano".
 CANTAR DE LOS CANTARES 7.7-8-9: "¡Qué hermosa eres, que encantadora, que amada, hija deliciosa!. Esbelto es tu talle como la palmera y son tus senos como sus racimos. Yo me dije: Voy a subir a la palmera a tomar sus racimos;"

EVANGELIO DE SAN JUAN 12.13: "Al día siguiente la numerosa muchedumbre que había venido a la fiesta, habiendo oído que Gases llegaba a Jesús, / tomó ramos de palmera y salió a su encuentro quitando: ¡Hosanna! ¡ Bendito el que viene en nombre del Señor y el Rey de Israel!"

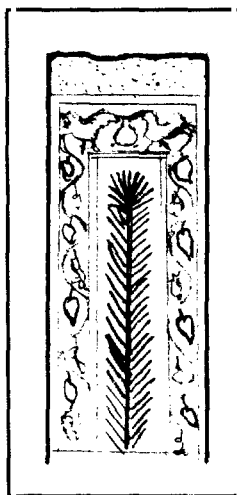
de Milán (313) y Tesalónica (380) que supusieron la victoria definitiva de la religión cristiana sobre las demás religiones, es decir, sobre el paganismo³⁰⁴.

Es un hecho incuestionable que el Arte Cristiano, receptivo a los conceptos y formas paganas, a los modelos iconográficos de diferentes religiones orientales, empleó el tema de la palmera y el de la palmeta³⁰⁵, y conoció su simbolismo pagano que no dudó en emplear para expresar sus propios conceptos religiosos: **victoria sobre la muerte, resurrección**. Sin embargo no parece que este tema tuviera un peso específico en la iconografía cristiana durante las primeras centurias, a juzgar por la escasez de los ejemplos encontrados. A pesar de lo cual a través de ellos se puede rastrear su presencia tanto en Oriente como en Occidente y observar que su utilización lejos de tener unos fines exclusivamente estéticos y decorativos se debió a un propósito, el de expresar mediante signos, alegorías o prefiguraciones los fundamentos de la nueva ideología religiosa.

³⁰⁴ Los edictos de Milán y Tesalónica supusieron la victoria definitiva de la religión cristiana sobre el paganismo. Tras ellos se inicia una nueva iconografía cristiana, cuya presencia está confirmada plenamente en la época teodosiana por testimonios convergentes, tales como los mosaicos de iglesias, los frescos de los hipogeos, los relieves de los sarcófagos y los marfiles esculpidos. Sin embargo un gran número de temas habían arraigados profundamente en la comunidad cristiana y no sufrirán cambios sustanciales; así, lejos de concebirse la supresión de signos, símbolos o alegorías adoptados de otras religiones, seguirán vigentes en la simbología cristiana, que se enriquecerá con nuevas aportaciones.

³⁰⁵ SHEPPARD, C.D.- Ob. cit. (pag. 65) Escribe "La temática iconográfica en los primeros siglos del cristianismo incluye diferentes tipos de palmetas".

Comenzaremos por Siria, donde la arquitectura religiosa cristiana brilló con especial fulgor durante las primeras centurias de la nueva Era; en donde la existencia de una flora decorativa en los edificios cristianos es un hecho admitido sin discusión, que ya fue visto en el siglo XIX por el Conde de Vogüé que exploró Siria quedando impresionado, especialmente por la escultura ornamental. De aquel esplendor sólo han quedado ruinas; mencionemos la iglesia de los Santos Apóstoles de I'djaz (Siria) construida en el primer tercio del siglo V (429-430), pues entre sus fragmentos pétreos se han hallado dos pilares, que se creen pertenecen a la barandilla del presbiterio, y que están adornados por un dibujo de palma³⁰⁶. (Il. 57)



Il. 57.- Pilastra. Iglesia de los Santos Apóstoles de I'djaz (Siria)

³⁰⁶ BUTLER, H. C.- "Ancient Architecture in Syria. Northern Syria". Leyden, 1.907. (págs. 85 y 85. Ilustración 94. C).

Otro interesante ejemplo lo constituye un capitel conservado en el Museo de Arte Bizantino de Atenas, del que se desconoce su cronología exacta, aunque es posible datarlo como obra de finales del siglo IV o primera mitad del V; repite el mismo tema en cada una de sus cuatro caras: una cruz flanqueada por medias palmetas de las que brotan pequeñas hojitas de hiedra (Il. 58). Aquí, el contenido simbólico de todos los elementos es incuestionable; la cruz, emblema de redención, refuerza su contenido con la presencia de la hiedra (inmortalidad, regeneración) y de la palmeta (regeneración, vida, victoria sobre la muerte, en definitiva, resurrección).



Il. 58.- Capitel bizantino. (Museo Arte Bizantino. Atenas)

En Egipto el Arte Copto también recoge el tema de la palmeta, que aparece formando parte de la decoración esculpida de algunas estelas funerarias y portadas de iglesias. Las estelas funerarias presentan las mismas características iconográficas (siglos V y VI); en ellas se advierte la permanencia de la figura del orante, generalmente flanqueada por dos pequeñas cruces o dos ángeles, cobijada bajo un arco en mitra sostenido por dos columnas, y en las enjutas aparecen palmetas. Las portadas de las iglesias (Il. 59), -que venían a constituir la entrada en una nueva vida, la entrada en el Reino de Dios, de igual forma que en la mitología pagana la estela era la puerta de la Región Fúnebre³⁰⁷- a veces tienen sobre el dintel una venera enmarcada por una cenefa de palmetas, cuya presencia no parece exclusivamente decorativa, pues si la venera es símbolo del bautismo, las palmetas podrían simbolizar aquí la generación del alma. También la palma esta presente en el Arte Copto, de ello da constancia un hermoso fuste de columna hallado en Saqqara (expuesto en el Museo de Arte Copto del Viejo Cairo), revestido todo él con hojas de palma, que enmarcan en la parte superior una cruz inscrita en un círculo (Il. 60).

³⁰⁷ AL GAYET.- "L'Art Copto". Paris, 1.902. (pág. 87).



IL. 59.- Portada de Iglesia (Museo Arte Copto. Cairo).

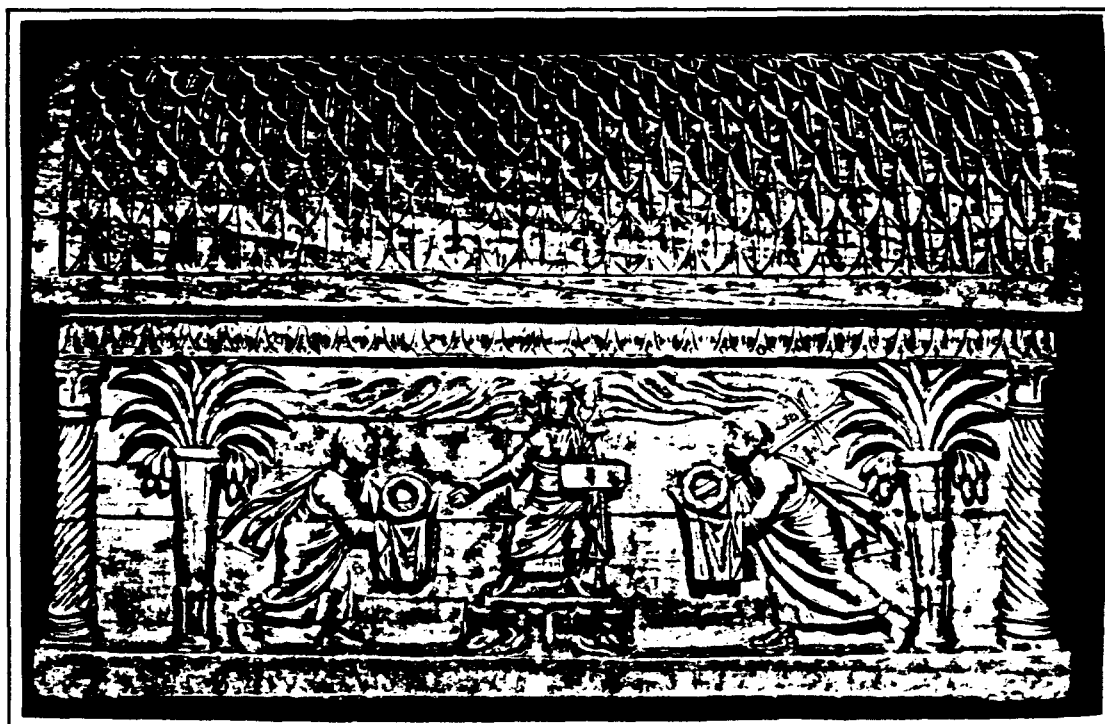


IL. 60.- Fuste de columna (Museo Arte Copto. Cairo).

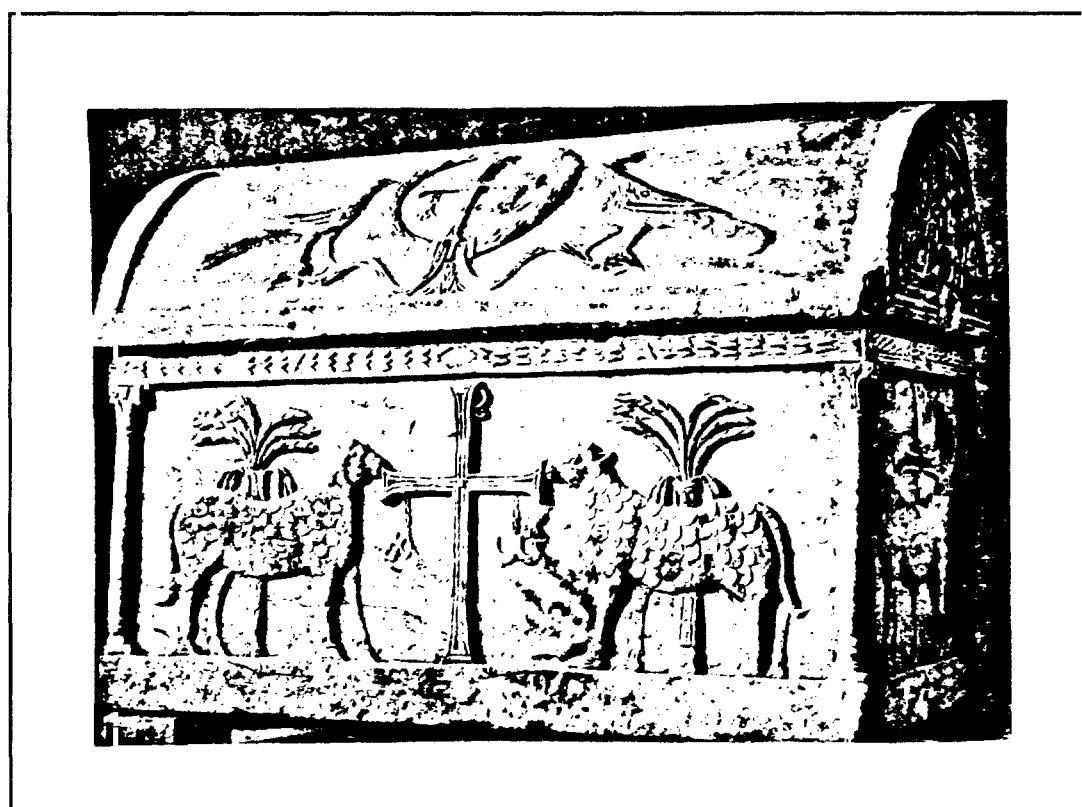
En Occidente la hoja de palma y la palmeta son reemplazadas por la palmera colmada de racimos de dátiles. Se constata su presencia en varios sarcófagos de la ciudad de Rávena, en los que además de servir de marco a la escena central, completa su contenido simbólico; en dos de ellos (conservados, uno en el Museo Nacional y otro en la Catedral) el tema del que forma parte es el conocido como "Dominus legen dat", es decir, Cristo entregando la Ley de Dios a Pedro. Aparece Cristo sobre una roca que le sirve de pedestal, de la que manan los cuatro ríos del Paraíso (Il.61). El tercer sarcófago (ubicado en la iglesia de San Apolinar in Classe y datado como obra del siglo V) (Il. 62), lleva por tema el de los corderos comiendo hojas de vid que brotan de la cruz, inscrita en una corona de laurel. La presencia de la palmera colmada de frutos en estos sarcófagos es considerada por José Pijoan³⁰⁸ una clara alusión a la plenitud, sin embargo estimo que su presencia evoca, con mayor claridad, la idea del Paraíso Celestial.

También aparece la palmera en los mosaicos que cubren la bóveda anular del mausoleo de Santa Constanza de Roma, junto con pájaros entre ramajes, flores, frutos y objetos diversos, todos sobre fondo blanco. Temática

³⁰⁸ PIJOAN, J.- Ob. cit. (pág. 89).



Il. 61.- Sarcófago. Catedral de Rávena



Il. 62.- Sarcófago. San Apolinare in Classe. Rávena.

alusiva al Jardín Paradisiáco. Y en los mosaicos, que revisten las dos grandes hornacinas simétricas que se abren en el muro circular de la rotonda de este edificio constantiniano, completando el tema central: "Dios devolviendo la Ley a Moisés".

Los ejemplos reseñados permiten constatar tres cuestiones:

1ª) En el simbolismo de la palmera se puede observar perfectamente el sincretismo religioso, pues seguirá manteniendo su significado de "fertilidad", "vida", "inmortalidad", "regeneración" y "victoria"; simbolismos que se habían ido concatenando, y enriqueciendo su milenario significado original con nuevos matices. Así desde la cultura neolítica en Mesopotamia hasta el cristianismo, pasando por los pueblos de Oriente Próximo, Grecia y Roma, la palmera (o su abstracción, la palmeta) permanecerá vigente en la iconografía de cada pueblo, y cada uno de ellos la hará propia contribuyendo a su enriquecimiento simbólico. Nada mejor que los sarcófagos paleocristianos, los mosaicos de baptisterios y mausoleos, la decoración arquitectónica (portadas, capiteles, fustes, etc..) para observar la presencia de la palmera y de la palmeta, tanto en Oriente como en Occidente durante el período de la Iglesia Triunfante, y afirmar que

constituye una clara evidencia de la asimilación por parte de la iconografía cristiana de un simbolismo pagano que aludía al concepto de vida, regeneración y victoria, y que ahora en su adaptación cristiana vendrá a significar la **victoria sobre la muerte y la redención**, e incluso el **Paraíso Celestial**.

2ª) Las marcadas diferencias existentes en las tradiciones artísticas entre Oriente y Occidente sin duda influyeron en la iconografía cristiana de este tema. Mientras "en Oriente, tierra de símbolos y abstracciones, la realidad material de cosas santas representadas por imágenes ofendía hasta a las gentes sencillas"³⁰⁹ y el empleo de una decoración floral emblemática y cargada de connotaciones religiosas era un hecho cotidiano, en Occidente, en cambio, existía una tradición mayor de los temas figurativos e imperaba esta temática; tendencia que fue asumida por el Arte Cristiano occidental llegando a motivar la voz de alarma de las autoridades eclesiásticas, como lo prueba la legislación del Concilio de Elvira³¹⁰ (303-314) que prohibía en uno de sus preceptos la

³⁰⁹ PIJOAN, J.- Ob. cit. (pág. 408).

³¹⁰ Con el Concilio de Elvira, también conocido por el nombre de Ilíberis (Bética), celebrado a principios del siglo IV (303-314) se inicia la legislación conciliar en Hispania. Su carácter fue eminentemente disciplinar. La legislación sinodal de Ilíberis es bastante rica en preceptos que tratan de regular la vida cristiana para hacer frente a las costumbres y al género de vida propiciados por el paganismo. Trata de prescribir unas normas de conducta tanto para los pastores y miembros del clero, como para el resto de los fieles cristianos. Las disposiciones que se promulgan son abundantes y rigurosas, en especial, las que se refieren a evitar los peligros de la idolatría y el judaísmo. Esto explica que el canon 36, que prohíbe

representación de imágenes en las iglesias, con la intención de evitar la adoración de estas, en definitiva, la idolatría³¹¹, que era, sin duda, el pecado más grave que podía cometer un cristiano en aquella época; hecho, que posiblemente originó un incremento en el empleo de la iconografía no figurada, en especial la de temática vegetal que en unos casos conservará su simbólico pagano, y en otros adquirirá uno nuevo, en función de los textos bíblicos y de las interpretaciones y comentarios de los Padres de la Iglesia.

Pues bien, estas diferencias en las tradiciones artísticas de Oriente y Occidente son precisamente las que explican la presencia, o mejor dicho, el predominio

la presencia de pinturas en el interior de las iglesias (canon que ha suscitado diversas interpretaciones). Información exhaustiva sobre este sínodo y otros posteriores se encuentra en la obra de ORLANDIS, J. y RAMOS-LISSON, D.- "Historia de los Concilios de la España Romana y Visigoda". Pamplona, 1.986.

³¹¹

YARZA, J. GUARDIA, M. y VICENS, T.- "Arte Medieval I. Edad Media y Bizancio". Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Vol. III. Barcelona. 1.982.

SCHLUNK, H.- "Estudios iconográficos en la Iglesia de San Pedro de la Nave". Archivo Español. T. XLII, nº 171, 1.970. "A la prohibición de imágenes del Concilio de Elvira corresponden gestiones de las autoridades eclesiásticas de otros países de la Cristiandad, pero aquella no logró imponerse, sobre todo por el anhelo de la gran masa de los fieles hacia las representaciones figurativas".

ORLANDIS, J. y RAMOS-LISSON, D.- Ob. cit. (págs. 36, 38 y 39).

FONTAINE, J.- "El Prerrománico". Madrid, 1.982. Escribe: "Uno de los más antiguos sínodos de Occidente (anterior en un cuarto de siglo al Concilio de Nicea), el Concilio de Elvira, no fue dogmático, sino mas bien disciplinario. Bajo este aspecto, refleja los graves problemas planteados a la sociedad cristiana de la península en los albores del siglo IV. Sanciona severamente la recaída de prácticas paganas de los bautizados. Reglamentó la liturgia tomando medidas iconoclastas, que hicieron correr abundante tinta a sus comentaristas: "Decidimos que no deben existir pinturas en las iglesias, para evitar que el objeto de culto y adoración sea representado en los muros (canon 36). El Canon 36 se preocupa del culto supersticioso de las imágenes, cuya forma y objeto pudiera revelar la importancia de influencias orientales sobre el primer arte cristiano de la Península. Sin embargo, hoy en día se considera la orientación general de este Concilio como excesivamente rigorista y un tanto dudosa. No hay que olvidar que, a finales del siglo IV, el obispo Paciano de Barcelona tuvo que luchar aún en dos frentes; contra la supervivencia del paganismo popular, y frente a las secuelas del rigorismo cismático de los novacianistas (Novacianismo: herejía rigorista del siglo III, fundada por Noviciano, que negaba a la Iglesia la facultad de perdonar los pecados mortales).

de la palmeta insertada en capiteles, estelas funerarias, puertas de iglesia, etc. en el Arte Cristiano oriental de los siglos IV, V y VI, y su ausencia en Occidente, donde será reemplazada por la representación naturalista de la palmera y de su hoja, la palma.

3^a) Las desigualdades tipológicas podrían estar indicando diferentes matices simbólicos, así mientras que en **Oriente**, tierra de tradición helenística, **la palmeta** (abstracción de la palmera, símbolo de Apolo y emblema de toda su filosofía religiosa de purificación y redención espiritual) parece que evocaba principalmente la idea de la **regeneración del alma** y el concepto de **redención**; en **Occidente**, **la rama de la palma** siguió siendo emblema de victoria, pero ahora simbolizaba la victoria, el **triunfo del mártir sobre la muerte**, mientras que **el árbol**, totalmente realista, era una clara evocación al **Paraíso Celestial**, donde el alma del buen cristiano, fiel a las Leyes de Dios, alcanzará la vida eterna y su plenitud espiritual.

El Imperio Bizantino, producto de la escisión del Imperio Romano³¹², de raíces helenísticas y religión

³¹² Después de la muerte del emperador Teodosio, en el año 395, el Imperio Romano se dividió administrativa y militarmente en dos parte. La Pars Orientalis (es decir: Egipto, Siria, Asia Menor, Palestina, Grecia, Balcanes hasta el Danubio) se fortalecerá económica y políticamente formando un gran Imperio, el Bizantino, vigente hasta mediados del siglo XV;

cristiana, obviamente adopto en su arte los temas de la palmera y palmeta³¹³. El Arte Bizantino es un arte de síntesis de las tradiciones helenística y oriental que penetraron en el Imperio a través de diversas vías, y especialmente de la vecina Persia Sasánica³¹⁴. Sin embargo aquel arte que hoy denominados Bizantino, y que se desarrolló dentro de los límites del Imperio del mismo nombre, no se puede comprender como una unidad orgánica, pues al lado del Arte Bizantino Cortesano (es decir, el de la Corte de Constantinopla), el llamado arte oficial, está el arte del Imperio en el sentido amplio, un arte provincial que conserva sus características nacionales, que mantiene sus tradiciones iconográficas y cuyas manifestaciones locales están condicionadas por el arte y la historia de cada pueblo.

El siglo VI representa para el Imperio Bizantino su Primera Edad de Oro; bajo Justiniano se conquistará Iliria, prácticamente toda Italia con Sicilia, Córcega y Cerdeña, en el Norte de Africa, Tripolitania,

mientras que la Pars Occidentalis caerá en una profunda crisis, sucumbiendo definitivamente ante la presión de los pueblos bárbaros en la segunda mitad del siglo V (año 475).

³¹³ La temática iconográfica de la palmeta, e incluso de la media palmeta es considerado un motivo frecuente en la escultura bizantina, vigente durante todo el Arte Bizantino. Esta aseveración se recogida por varios investigadores: ANGELLO, G.- Ob. cit. pág. 21. SHEPPARD,- Ob. cit. pág. 65.

³¹⁴ Son varios los investigadores que afirman la importancia del arte Sasánida en la formación del arte Bizantino, e indican que el repertorio de motivos sasánidas era algo natural en el siglo VI, alcanzando su máxima popularidad en el siglo VII. DSHOBADZ ZIZICHWILL, W.- "Antecedentes de la decoración visigoda y ramirense". Archivo Español de Arte. nº 106. Año 1.954, (pág. 129) y SHEPPARD, C.D.- Ob. cit. (pág. 70).

Numidia y la provincia de Mauritania Prima, y después la costa SE. de España, el Algarve y las Islas Baleares. Así a las ricas y populosas ciudades del Imperio: Antioquía, Alejandría, Jerusalén, Tesalónica, Efeso, Constantinopla, se sumó en Occidente la ciudad de Rávena (ciudad elegida a principios del siglo V como capital de la Pars Occidentalis del Imperio Romano), que durante el siglo VI ejerció un papel decisivo como transmisor de la cultura y de las formas bizantinas, pues se convertirá en la capital bizantina de Occidente, a través de la cual Constantinopla reflejaba a los pueblos "bárbaros" toda su grandeza y esplendor cultural y artístico. Es precisamente en Rávena donde se vuelve a encontrar el tema de la palmera formando parte de la iconografía plasmada en los espléndidos mosaicos bizantinos que revistieron el interior de las iglesias de San Apolinar in Classe y San Apolinar il Nuovo. En la iglesia de San Apolinar in Classe se conservan los mosaicos que cubrían la parte alta del ábside, donde aparece el Santo entre doce ovejas, y sobre él, en el firmamento, la Cruz de Santa Elena inscrita en un clípeo. Todo el conjunto, sin duda, prefiguración de Cristo conduciendo a los fieles hacia la Mansión Celestial está enmarcado por palmeras repletas de frutos, que ubicadas en las enjutas del ábside completan el mensaje iconográfico. Sin duda, aquí la presencia de las palmeras

evoca el Paraíso, pero no el Paraíso Terrenal sino aquel otro, el Celestial en el que las almas de los justos gozarán de la inmortalidad y de la plenitud³¹⁵.

En San Apolinar il Nuovo sólo se conservan los mosaicos de las paredes laterales³¹⁶. El friso de la zona inferior es el que requiere nuestra atención, pues en él aparece el tema de la palmera; representa procesiones de Santos Mártires (lado derecho) y Santas Vírgenes (lado izquierdo) que desde los pies se dirigen hacia Cristo entronizado y hacia la Virgen Theotokos (Madre de Dios), respectivamente, en el ábside; unos y otros portan en sus manos la corona del martirio y la palma, y caminan entre palmeras y sobre un manto de flores. Aquí, sobre estos mosaicos la presencia de las palmas no debe ser entendida como simples elementos decorativos, como tampoco lo son las coronas que llevan como ofrenda los santos, pues si estas son símbolos patentes de su martirio, aquellas constituyen una clara alusión al triunfo de los mártires sobre la muerte.

³¹⁵ Sobre el simbolismo de este ábside Shapperd estima que en él está presente el tema del Paraíso, precisamente por la cruz triunfal que preside todo el conjunto. SHAPPERD, ob. cit. pág. 66.

³¹⁶ El ábside de la iglesia de San Apolinar il Nuovo ha sufrido embellecimientos barrocos, que suplantaron los antiguos mosaicos bizantinos, pero los de la nave central aún se conservan intactos. El conjunto decorativo de los muros de San Apolinar está dividido en tres zonas. La superior contiene recuadros con escenas en miniatura del Antiguo y del Nuevo Testamento, intercaladas con grandes veneras. En la intermedio (que es la que corresponde a las ventanas) hay figuras, posiblemente de patriarcas y profetas. En la zona inferior, la que va directamente sobre los arcos que separan las naves, es en la que se encuentran los frisos a la que se ha hecho referencia.

Tras éste período de esplendor se iniciará uno de crisis que abarcará los siglos VII y VIII, en el que el Imperio experimentará una transformación de fondo. Cuando la presencia de una nueva dinastía encabezada por Heraclio había castigado duramente a los persas y se confiaba en una paz duradera en Asia y en iniciar un período de reconstrucción y reconquista, como el del reinado de Justianiano. Fue en ese momento cuando el Islam, como un ciclón inesperado, destruyó en pocos años toda la labor conseguida; Omar, califa ortodoxo, conquistó Damasco en el año 636, Jerusalén en el 638, Alejandría en el 642, quedando las provincias más ricas del Imperio: Siria, Palestina y Egipto en poder árabe, reduciéndolo territorialmente y empobreciéndolo económicamente. Fue entonces cuando multitud de cristianos ortodoxos, sobre todo monjes, emigraron hacia otras tierras buscando refugio, bien hacia Constantinopla (Bizancio), bien hacia otras zonas del Imperio como lo fueron las provincias bizantinas del Adriático e Italia. Este hecho, sin duda repercutió en el arte, pues se experimentó un incremento en el repertorio de motivos sasánidas, que aunque ya presentes en el Arte Bizantino durante la centuria anterior, será en esta centuria cuando alcancen su mayor

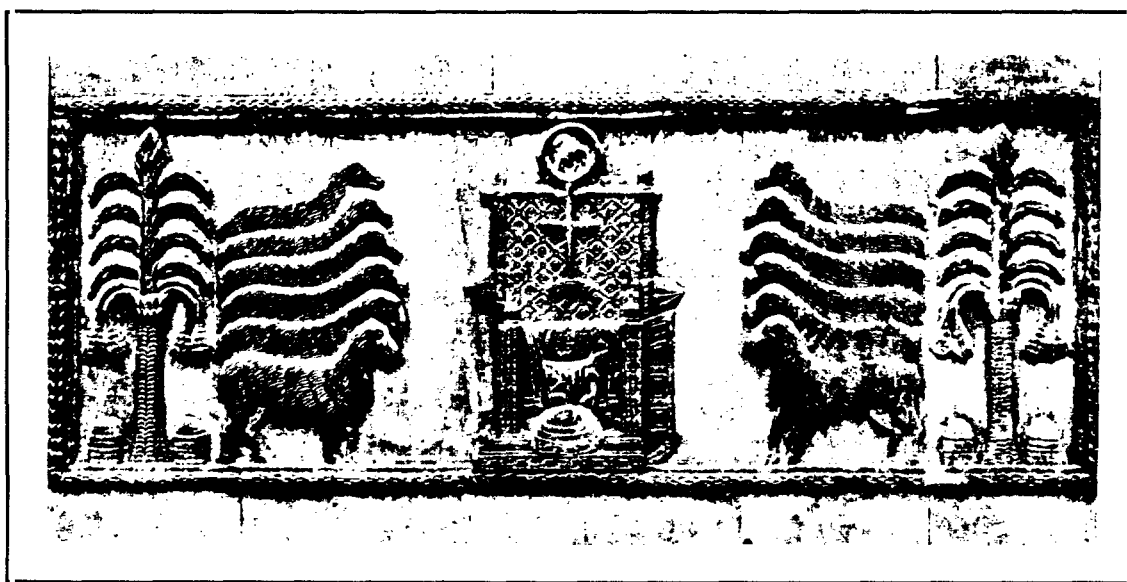
popularidad³¹⁷; motivos entre los que no se puede olvidar la palmeta. Durante el siglo VII Rávena pasó a desempeñar un papel muy secundario y la influencia, en cambio, procedió de las regiones nucleares de Bizancio y del Sur de Italia y Sicilia, la única comarca occidental que había permanecido en poder de los Bizantinos. Posiblemente sean de esta época unos capiteles bizantinos del Museo de Messina (Sicilia) que utilizan el tema de la palmeta en su decoración; entre los que presentan este motivo destacaremos uno de forma cilíndrica, con ligero ábaco, cuya decoración se distribuye en dos sectores: el inferior, formado por hojas palmeadas de acanto, y el superior, en el que se observan, en disposición alterna, cruces y palmetas encerradas en círculos³¹⁸.

En el siglo VIII el conflicto iconoclasta ocasionó grandes cambios políticos, sociales y religiosos que mantuvieron al Imperio en una situación de crisis. La discusión planteada con respecto a las imágenes influyó sobre el estilo y el carácter del arte religioso, dado que la prohibición de las imágenes llevó a los artistas a la búsqueda de nuevas soluciones decorativas; la deco-

³¹⁷ SHEPPARD, C.D.- Ob. cit. (pág. 70).

³¹⁸ Giuseppe AGNELLO. en su artículo titulado "I Capitelli Bizantini del Museo di Messina". Rivista di Archeologia Cristiana. 1.968. realiza el estudio de unos capiteles bizantinos de procedencia desconocida, datándolos del siglo VII y dejando patente la presencia en ellos del tema de la "palmeta".

ración de temática geométrica, animal o vegetal se hizo más patente y los temas de la naturaleza fueron tratados de manera mucho más viva. Obviamente durante éste período iconoclasta continúa vigente en la decoración esculpida el tema de la palmera; lo encontramos en un relieve, hoy empotrado en la fachada lateral de San Marcos de Venecia, en el que aparece el tema de la Hetimasia o Trono Venerable: el Trono de Dios sólo ocupado por la cruz y el libro de los Evangelios, hacia el que se encaminan las ovejas del rebaño de Cristo, y a ambos lados, completando el contenido simbólico, aparecen palmeras cargadas de dátiles (Il. 63).



Il. 63.- Relieve. Fachada lateral de San Marcos de Venecia.

El Imperio Bizantino inicia en el siglo IX un período de fortalecimiento territorial con la reconquista

de Creta, Siria, Mesopotamia y la península Balcánica; y económico con el desarrollo del comercio con Europa occidental por la creciente demanda de artículos suntuarios. Durante ésta segunda edad de oro, el tema de la palmeta seguirá vigente en la escultura e iniciará su andadura en la iluminación de manuscritos.

Merecen especial mención varias placas esculpidas en mármol durante los siglos IX y X, conservadas en las iglesias de San Demetrio y de San Jorge de Tesalónica, y en el Museo Arqueológico de Estambul (Ils. 64 y 65); todas repiten el mismo esquema: una serie de arcos de medio punto cobijando cruces, de cuyas bases brotan medias palmetas. Estas y otras piezas han sido objeto de



Il. 64.- Placa esculpida en mármol. Iglesia de San Jorge. Tesalónica (Grecia).



Il. 65.- Placa esculpida en mármol. Cripta de San Demetrio. Tesalónica (Grecia)

un pormenorizado estudio llevado a cabo por Sheppard³¹⁹ acerca de la naturaleza simbólica de las cruces, en el que ofrece diferentes interpretaciones teológicas, entre las que es oportuno destacar aquella que considera al Árbol de la Vida (aquel que creció en el Paraíso Terrenal del Jardín del Edén y fue la causa de la muerte del hombre) testimonio de la Salvación y del Paraíso porque de su madera procedía, para algunos, la reliquia de la cruz verdadera, que al estar saturada de la sangre de Cristo la convertía en imperecedera y en prueba de la Salvación y del Paraíso; por ello aquel árbol de muerte, también

³¹⁹ SHEPPARD, C.D.- Ob. cit. (págs. 65 a 71). Considera que la cruz triunfal está unida al tema del Paraíso, por ello al mostrar estas cruces, dadoras de vida, elementos foliados en su base, el autor está atribuyendo indirectamente este mismo significado a dichos elementos vegetales (palmetas).

encerraba una connotación positiva, convirtiéndose en un árbol dador de vida, en el árbol del Paraíso Celestial. Así, si el árbol de la vida en el Paraíso Terrenal fue el árbol de la muerte, aquel mismo árbol de cuya madera se talló la cruz redentora de la Humanidad, se convirtió en auténtico árbol de la vida en el Paraíso Celestial. Shappard al considerar que la cruz triunfal evoca el tema del Paraíso, concede indirectamente el mismo significado a los elementos vegetales (palmetas) que brotan de su base y la flanquean.

Por otra parte, y en lo referente a la decoración de los manuscritos varios investigadores reconocer perfectamente la tipología sasánida en la iluminación de los manuscritos bizantinos³²⁰. Alison Frantz³²¹ califica de esporádica la presencia de la palmeta sasánida en la iluminación bizantina durante el siglo X; presencia que llegó a ser considerada uno de los rasgos más significativos de esta ornamentación durante los siglos XI y XII.

El siglo XI marca el inicio de un lento y largo período de decadencia que terminará con la desaparición

³²⁰ SHEPPARD, C.D.- Ob. cit. (pág. 70). Escribe: "Es incuestionable la presencia de la palmeta sasánida en el siglo XI"... "La tipología sasánida se reconoce perfectamente en la iluminación de manuscritos bizantinos".

³²¹ ALISON FRANTZ, M.- "Byzantine Illuminated Ornament". ~~Art-Bulletin~~, March 1.934. En este artículo el autor considera cuatro período en la Historia de la Iluminación Bizantina; en el tercero, (siglo X), al que denomina período de transición constata la presencia, aunque esporádica de la palmeta sasánida, que será muy frecuente en el período siguiente, al que denomina de esplendor (siglos XI y XII).

de Bizancio a manos del Imperio Turco Otomano, a mediados del siglo XV.

Concretando, y haciendo referencia exclusiva al carácter simbólico que la palmeta y la palmera pudieron tener desde los comienzos del Arte Bizantino, considero al respecto que el hecho de que aparezcan con frecuencia en la decoración de carácter religioso, cruces flanqueadas por palmeras cargadas de dátiles (en Occidente) o por elementos florales -claramente identificables con palmetas- (en Oriente) podría deberse al deseo de evocar en el fiel cristiano la idea del Paraíso Celestial, dado que: en primer lugar la asociación cruz-palmeta/palmera es una constante iconográfica a lo largo de la Historia del Arte Paleocristiano y Bizantino³²²; y en segundo lugar, porque la palmera desde los orígenes del simbolismo cristiano ha evocado la idea del Paraíso. Por ello, teniendo en cuenta la plena identificación que en las provincias orientales del Imperio Bizantino se hacía de este elemento pseudovegetal con la palmera, es totalmente lógico suponer que palmera y palmeta poseyeran el mismo simbo-

322

Recordemos que cruces asociadas a palmetas o palmeras las hemos visto en aquel capitel del Museo de Arte Bizantino en Atenas, en un fuste copto del Museo de Arte Copto de El Cairo, en los mosaicos de la iglesia de San Apolinar in Classe (Rávena), en capiteles bizantinos encontrados en Sicilia, en un relieve, del período iconoclasta, empotrado en la fachada lateral de San Marcos de Venecia y en placas de mármol de la cripta de San Demetrio, en la iglesia de San Jorge en Tesalónica y en el Museo Arqueológico de Estambul.

lismo, pero que mientras los artistas en Occidente prefirieron la representación naturalista (la palmera), en Oriente se decantaron claramente por el elemento abstracto (la palmeta), quizás por su versatilidad tipológica y, sobre todo, por la influencia que la decoración sasánida -donde este elemento ocupó tan importante lugar- ejerció en el Arte Bizantino.

Así pues, aquel simbolismo de redención y regeneración del alma atribuido a la palmeta (simplificación de la palmera, símbolo del dios griego Apolo y emblema de toda su filosofía religiosa de purificación y redención espiritual) en los inicios del Arte Paleocristiano en Oriente, emanado del espíritu helenístico que caracterizó el cristianismo oriental en su orígenes, y que armonizaba con los principios de la nueva religión, fue extinguiéndose, o mejor dicho, olvidándose al estar inserto en un contexto filosófico helenístico, que fue superado por los teólogos cristianos medievalistas.

El tema de la palmeta fue especialmente importante en el Arte Islámico. Los musulmanes, a quienes el Corán³²³ prohíbe la representación de imágenes, o dicho de otra forma, toda imitación de la realidad material,

³²³ Corán V. 92: "Las imágenes son abominaciones satánicas".

debieron de ver en este elemento pseudovegetal (abstracción de la palmera) la manera perfecta, acorde con su ortodoxia, de plasmar el Árbol de la Vida³²⁴ en sus decoraciones florales; creían en la existencia de éste mítico árbol al que ellos dieron el nombre de "Sidra" o "Thuba"³²⁵, lo ubicaron también en el centro del Paraíso, y según la tradición, a su lado el piadoso musulmán esperaba saborear las delicias de la vida futura.

Los árabes, receptores por excelencia del bagaje cultural y artístico de aquellos pueblos por ellos conquistados e incorporados a su Imperio, -como lo fue el Imperio Persa Sasánida cuyo arte se caracteriza por el empleo de una ornamentación abstracta, pseudofloral, basada en tradiciones de arte asiático y aqueménida, en el que las tendencias naturalistas del Arte Helenístico fueron gradualmente reemplazadas por principios orienta-

324

Varios son los investigadores que confieren a la palmeta, que con tanta frecuencia aparece en la decoración vegetal musulmana, connotaciones simbólicas al identificarla con el Árbol de la Vida. Entre otros: LECHLER, G.- Ob. cit., pág. 369, que escribe: "En el Islam al Árbol de la Vida se le dio el nombre de Sidra o Thuba. Los musulmanes lo ubicaban en medio del Paraíso, por ello llega a ser un objeto apropiado para la decoración del mihrab"; CHURRUCA, M.- "Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII". Madrid. 1.939, pág. 66, escribe: "Se concibe sin dificultad que los persas y los árabes lo prodigasen como motivo ornamental, por el simbolismo que encierra la representación del Árbol de la Vida"; PAVÓN MALDONADO, B.- "El Arte Hispano-Musulmán en su decoración floral". Madrid. 1.981. pág.148. Escribe: "El mítico árbol de la vida que en Oriente toma cuerpo de palmera con dos frutos simétricos colgando....." "Tanto arraigo tuvo el arte sasánida, fuente principal del mítico árbol medieval, en las artes industriales islámica, principalmente en los tejidos, que éstos, a la altura de los siglos XII y XIII, en España, permanecen prácticamente semejantes a los modelos originales de los siglos IV al VI."

325 LECHLER, G.- Ob. cit. (pág. 369).

les de repetición rítmica y simétrica³²⁶, y en cuyos estucos la palmeta jugó un importante papel- no dudaron en incorporar la palmeta sasánida a su vocabulario decorativo³²⁷, convirtiéndola en uno de los elementos más populares de la decoración floral del Islam: el ataurique.

La palmeta por su tipología antinaturalista y por su identificación con el mítico árbol de la Vida que en todo Oriente había tomado cuerpo de palmera³²⁸, va a jugar un papel importante entre los motivos decorativos del Arte Omeya, primero, y Abasida después, convirtiéndose en uno de los elementos de mayor popularidad en ambas ornamentaciones. Sin embargo hay que constatar dos hechos: primero, que tipológicamente la palmera, o mejor dicho la palmeta, no permaneció inalterable sino que experimentó un proceso de estilización o abstracción a lo

³²⁶ DIMANN, M.S.- "Studies in Islamic Ornament. I: Some aspects of Omayyad and Early 'Abbasid ornament". *Ars Islamica*, 1.937. (pág. 315).

³²⁷ La incorporación de la palmeta sasánida a la decoración floral del Islam es constatada por varios investigadores: DIMAND y PAVON MALDONADO. Este último autor refiriéndose a la importancia que la decoración sasánida tuvo en el Arte Hispano-musulmán dice: "Tanto arraigo tuvo el Arte Sasánida, fuente principal del mítico árbol medieval, en las artes industriales islámicas, principalmente en los tejidos, que éstos, a la altura de los siglos XII y XIII, en España permanecen prácticamente semejantes a los modelos originales de los siglos IV al VI". (Ob. cit., pág. 148). Por otra parte, constata la presencia de "palmetas emparejadas con vegetales en medio" en el arte Hispano-musulmán (pág. 21).

PFISTER, R.- "Le Rôle de l'Iran dans les textiles d'Antioché". *Ars Islamica*, 1.948. (pág. 46). Escribe: "La doble palmeta (uno de los motivos más populares creados por la decoración sasánida) se vuela a ver en un gran número de monumentos musulmanes, con numerosas variantes, especialmente en los revestimientos de estuco de Samarra.

³²⁸ PAVON MALDONADO, B.- Ob. cit. (pág. 148). "El mítico árbol de la vida que en Oriente toma cuerpo en palmera con dos frutos simétricos colgando.."

JALABERT, D.- "La Flor Sculptée du Moyen Age en France". Paris, 1.965 (pág. 65). Indica que en Oriente el árbol de la vida era frecuentemente una palmera.

largo de dichos períodos³²⁹; y segundo, que éste tema no gozó de exclusividad sino que aparece combinado y compartiendo el protagonismo con otros elementos vegetales, como piñas, hojas de vid, racimos de uvas, etc.³³⁰, pero siempre sirviendo de eje compositivo³³¹.

El estudio realizado por Dimand sobre la ornamentación islámica incluye unos capiteles de alabastro (Ils. 66, 67, 68 y 69), encontrados en Siria y datados de mediados del siglo VIII (pertenecientes a una colección privada de Paris). Estos capiteles junto con sus cimacios³³² tienen doble importancia: en primer lugar, por ser piezas de excepcional valor para el estudio de la ornamentación islámica pues ilustran perfectamente la evolución gradual de las formas islámicas, y en especial del tema de la palmeta, -que el Profesor Dimand denomina

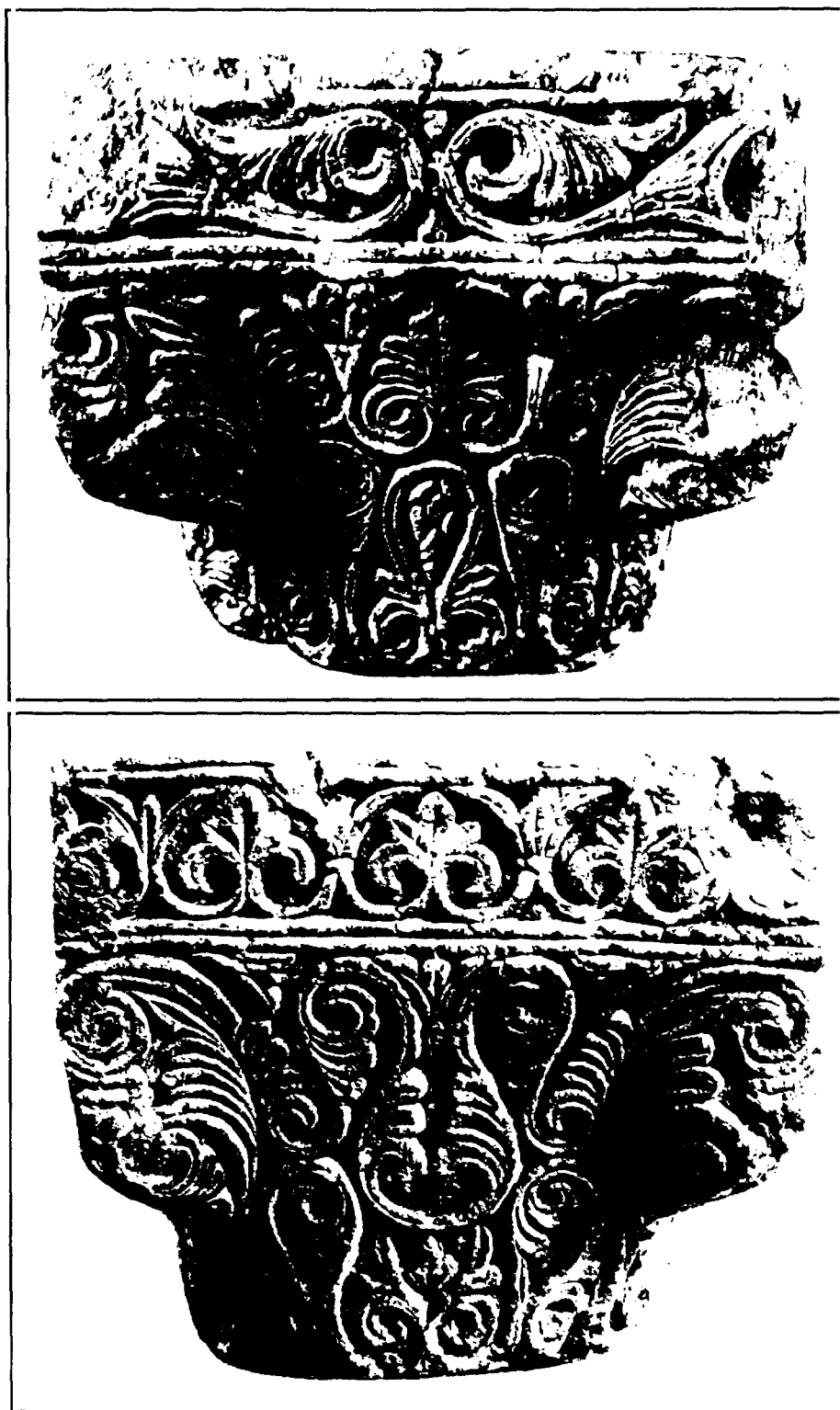
³²⁹ El estudio realizado por Dimand sobre la ornamentación islámica pone de manifiesto la estilización o abstracción que sufrió la palmera a lo largo del período Omeya e inicios del Abasida.

³³⁰ Esto es aceptado por TALBOT RICE, D.- "The Oxford Excavations at Hira". Ars Islamica, 1.934), DIMAND, M.- Ob. cit., y PAVÓN MALDONADO, B.- Ob. cit. (pág. 45).

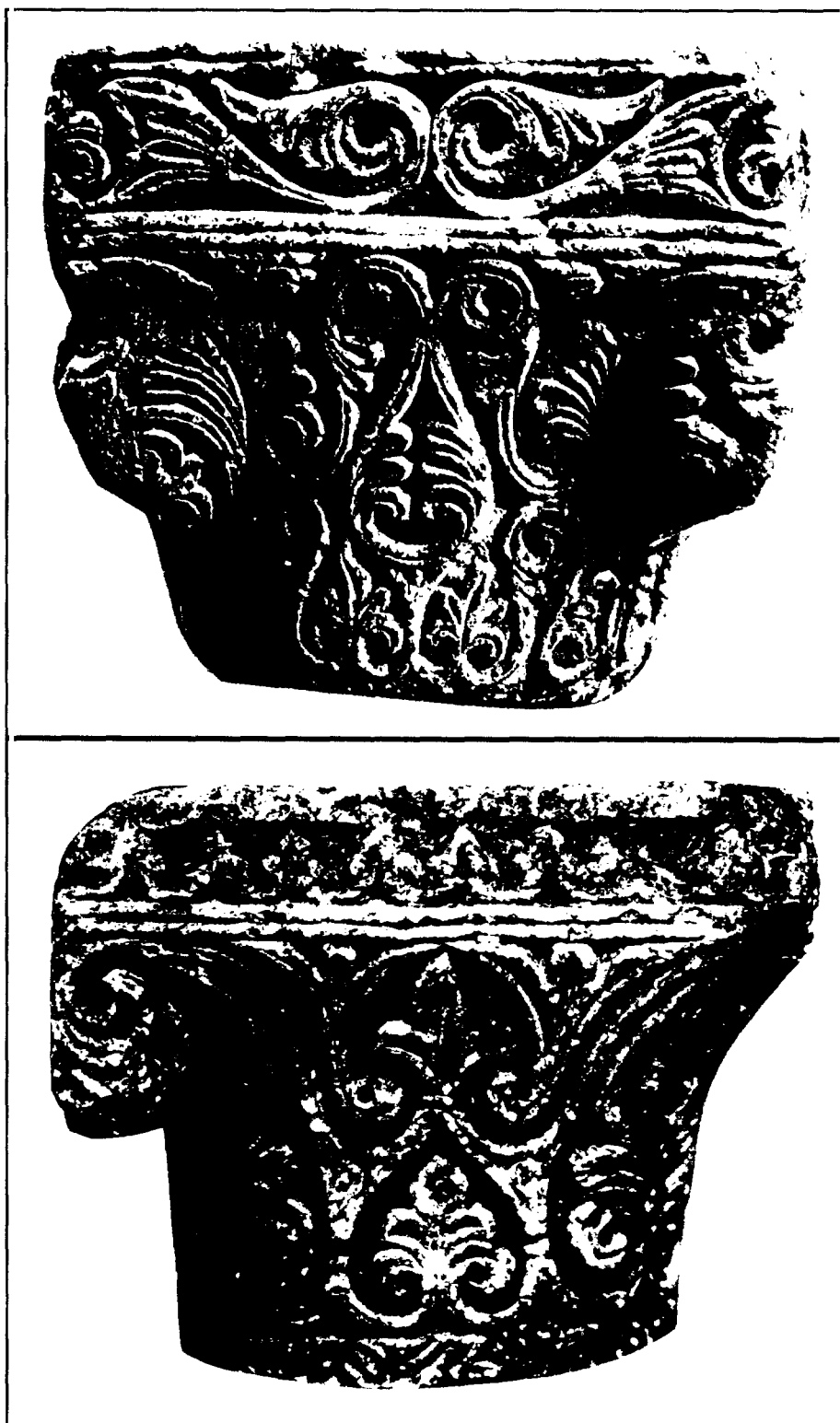
³³¹ PAVON MALDONADO, B.- "El Arte Hispano-Musulmán en su Decoración Floral". Madrid, 1.981. Identifica el "tallo eje" con el árbol de la vida cuando escribe: "El tallo eje, árbol de la vida u hom es de capital importancia en los siglos X y XI". (pág. 13).

Bajo el título "Hom, árbol de la vida, tallo eje" (tabla XXVI) (págs. 147 a 166) estudia la palmera, o mejor dicho el "árbol de palmeta". Escribe: "hasta el siglo XII, el arte hispanomusulmán se puede identificar perfectamente a través del tallo eje o el árbol de la vida -hom- de la mayoría de las representaciones florales..." "En Madinat al-Zahra y en la mezquita mayor de Córdoba, prácticamente todo es árbol de la vida eje central rector en composiciones vegetales..." "Tanto en Oriente como en Occidente, el tallo eje islámico estará presente entre los siglos VIII y XI..". (pág.147).

³³² Algunos de los cimacios de dichos capiteles presentan roleos ondulantes de medias palmetas, que el Profesor Dimand considera reminiscencia de la ornamentación siria temprana de la Era Cristiana. .



Ils. 66 y 67.- Capiteles de alabastro encontrados en Siria, (siglo VIII)
Museo Metropolitano de Arte. Nueva York.



Il. 68 y 69.- Capiteles de alabastro encontrados en Siria (siglo VIII).
Colección Privada. Paris.

"árbol de palmeta", formado por dos tallos sinuosos que acaban en dos medias palmetas que se juntan y evolucionan hasta formar una palmeta colgante, y del que afirma: "la evolución de esas formas de árbol fue inspirada en el Arte Sasánida y podría haberse derivado directamente de los árboles de palma"³³³; en segundo lugar, por la importancia que este tema tendrán en el Arte Cristiano de Occidente siglos después, y especialmente en el Arte Románico Español, donde las diferentes tipologías de palmeta recuerdan tanto a en estos capiteles y cimacios.

Ahora bien, ¿el tema de la palmeta o del "árbol de palmeta" era un mero elemento decorativo en el Arte Islámico, o era un símbolo, con el que los piadosos musulmanes pretendían evocar aquel árbol sagrado, "thuba" bajo cuya sombra saborearían las delicias de la vida eterna?. No se puede olvidar, a este respecto, la ubicación de las piezas en que aparece el "árbol de palmeta", ya que ocupan un lugar privilegiado: el mihrab. Todos los argumentos aducidos hablan en favor de la existencia de cierto contenido simbólico en este elemento pseudovegetal; hipótesis, que si no es generalmente admitida, cuenta sin embargo por el beneplácito de varios investigado-

³³³ DIMAND, M.S.- Ob. cit. (pag. 308).

res como Churruca³³⁴ y Lechler³³⁵, y que en todo caso, y ante la precariedad bibliográfica concerniente al aspecto simbólico en el Arte Islámico impide atribuir un papel exclusivamente decorativo a la temática vegetal, y especialmente a la palmeta o "árbol de palma".

En Occidente, durante la Alta Edad Media, el Arte Prerrománico -expresión de los diferentes pueblos que asentados en la Pars Occidentales del Imperio Romano que se convirtieron, tras su desaparición, en reinos independientes fraccionando, a modo de damero, el mapa de Europa Occidental- continuó utilizando los temas paleocristianos, pero ahora reelaborados por una mano germana, reinterpretados con un tratamiento infantil que esquematiza los símbolos tanto, que a veces dificulta su identificación. "Negar que la Alta Edad Media sentía pasión por los símbolos sería conocerla mal. Pocas épocas se preocuparon tanto como aquella de "justificar" los menores detalles de las Sagradas Escrituras, de adivinar conveniencias y razones"³³⁶; pasión por los símbolos que en

³³⁴ CHURRUCA, M.- Ob. cit. (pag. 66). "Los árabes lo tomaron (se refiere al árbol de la vida) de los persas....se concibe sin dificultad que lo prodigasen como motivo ornamental por el simbolismo que encierra la representación del Árbol de la Vida".

³³⁵ LECHLER, G.- "The Tree of Life..." ob. cit. (pág. 369). Nos dice: "En el Islam al Árbol de la Vida se le dio el nombre de "Sidra" o "Thuba" ...por ello llega a ser un objeto apropiada para la representación artística y consecuentemente puede ser encontrado en la decoración del mihrab".

³³⁶ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 13).

determinados momentos fue considerada negativa por algunas autoridades eclesiásticas al ver en ella un autentico peligro para la salud espiritual de sus fieles³³⁷, lo que hace suponer que, al menos durante varias centurias, la temática vegetal (no desprovista de contenidos simbólicos) debió de adquirir un papel de mayor relevancia que el poseído hasta entonces, aunque siempre compartiéndolo con la temática figurativa que a pesar de todo mantuvo su importancia, sin duda por el anhelo de la gran masa de los fieles hacia las representaciones figurativas.

No cabe duda de que la palmera, con su gran bagaje simbólico, continuó ejerciendo gran atracción sobre los Padres de la Iglesia durante estos siglos llamados "oscuros", llegando a ser objeto de estudio y meditación del propio papa Gregorio Magno, que comentando las formas simbólicas de la palmera dice: "la palma es la cruz de Cristo, la cual mostrándose dura y rugosa en su

337

Las medidas iconoclastas adoptadas en el Concilio de Elvira, celebrado en Hispania, a principios del siglo IV, no tuvieron, al parecer, mucho éxito entre la masa de fieles - quizás por el anhelo que estos sentían hacia las representaciones figurativas- dado que con posterioridad a su realización se siguen encontrando testimonios explícitos de Padres de la Iglesia que dejan constancia, del afán del cristiano por un culto supersticioso, de una forma u otra, de la supervivencia del paganismo popular. En el siglo VI, para las autoridades eclesiásticas de la Cristiandad aún constituía un auténtico problema, lo que consideraban supervivencia del paganismo popular; y precisamente esto motivó la destrucción de imágenes ordenada por el obispo de Marsella, Severo, con la siguiente repulsa del papa Gregorio Magno: "te alabamos por haber prohibido adorar las imágenes...aunque reprobamos que las hayas destruido. Adorar una imagen es diferente de aprender lo que se debe adorar por intermedio de la pintura" (PIJOAN, J.- Ob. cit., pág. 407) La Península Ibérica no representa en este aspecto una excepción, y es significativo que ningún Concilio español posterior hay vuelto a tratar esta cuestión", SCHLUNK, H.- "Estudios iconográficos en la Iglesia de San Pedro de la Nave". Archivo Español de Arte. T. XLIII, nº 171, Año 1.970. (pág. 266).

corteza, nos da frutos dulcísimos que conducen a la salvación"³³⁸. Por lo tanto, es perfectamente comprensible que el tema de la palmera, bien como árbol, bien como rama de palma, o simplemente como palmeta (con su ámplisima variedad tipológica: palmeta, media palmeta, árbol de palmeta, etc...) ocupe un lugar más o menos importante en el Arte Prerrománico.

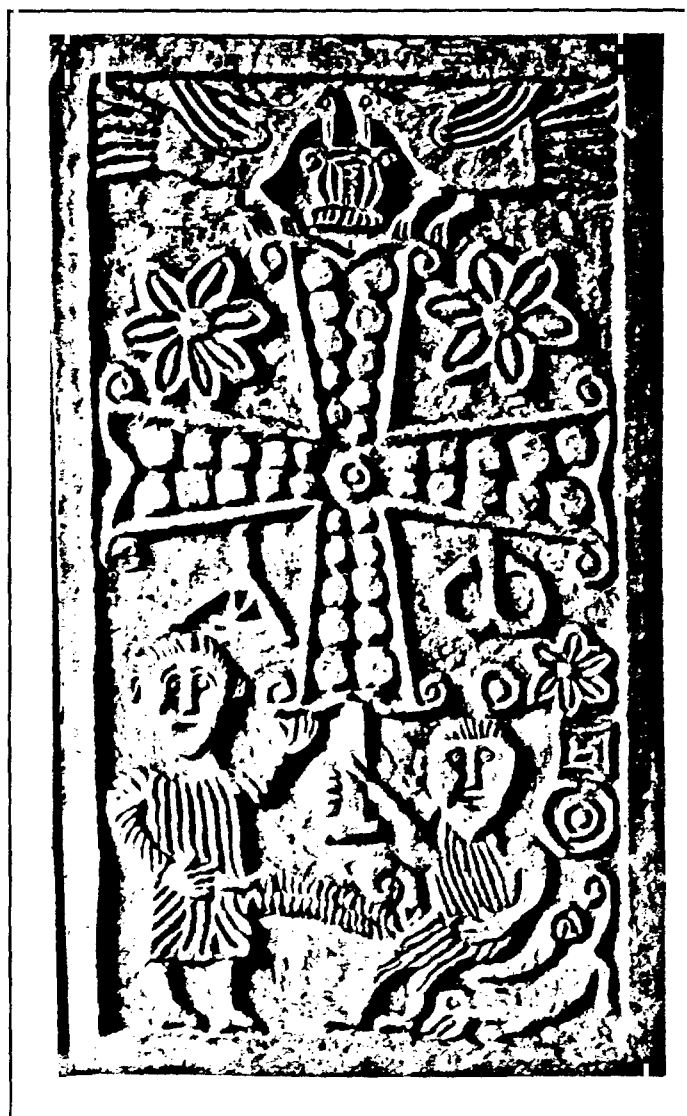
En efecto, algunas piezas de piedra decoradas con relieves, que en su día formaron canceles, mesas de altar, brocales de pozo, ciborios, capiteles; obras, unas merovingias, otras, ostrogodas o longobardas, e incluso carolingias, reproducen temas paleocristianos: como el Triunfo de la Cruz³³⁹ (relieve merovingio del Museo de Arlés) (Il. 70) o la Adoración de los Magos (relieve del altar del Duque Pemmo en la iglesia de San Martino en Cividale de Friul, obra longobarda), en los que a pesar del elevado esquematismo con el que fueron tratados los elementos integrantes es posible identificar entre ellos, rama de palma, símbolo sin duda, de victoria.

Aquel tema iconográfico de la cruz flanqueada por palmeras datileras (en Occidente) o por palmetas (en Oriente); aquel mismo tema del árbol de la vida brotando

³³⁸

PITRA, J.B.- "Spicilegium Solesmense". Tomo II. Paris, 1.852-1.858. (pág. 376).
CHURRUCA, M.- Ob. cit. (pág. 63).

³³⁹ Cruz tallada como si se tratase de una pieza de orfebrería y que vendría a simbolizar el triunfo esplendoroso de la Fe, quizás sobre la religión pagana de aquellos pueblos germanos.



Il. 70.- Relieve merovingio. (Museo de Arlés).

de los pies de la cruz que desde los orígenes del Cristianismo parece haber evocado la idea del Paraíso Celestial³⁴⁰ continuó vigente en el Arte Prerrománico, solo

³⁴⁰

Según una interpretación teológica el Árbol de la Vida (aquel que creció en el Paraíso Terrenal del Jardín del Edén y fue la causa de la muerte del hombre) era considerado testimonio de la salvación del hombre y de la existencia del Paraíso, porque de su madera se talló la cruz de Cristo, cuya sangre la convierte en imperecedera.

que con frecuencia el esquematismo al que fue sometido dicho símbolo impide hoy la plena identificación del elemento vegetal con una palmeta o una rama de palma; de hecho, considero que es ésto lo que sucede en algunos brocales de pozo (Il. 71) y ambones³⁴¹. Este mismo tema



Il. 71.- Brocal de pozo.

es igualmente perceptible entre los escasos restos de pintura mural carolingia que aun se conservan, como lo atestiguan los frescos de la capilla de la Piedad de la Iglesia de San Sático de Milán, donde se aprecia perfec-

³⁴¹ Como ejemplo, los ambones de piedra de las iglesias de Romainmotier y de Saint Maurice (ambas obras carolingias).

tamente la cruz de la que salen ramas de palma.

También el tema de la palmeta, tremendamente decorativo y con una amplísima variedad tipológica: palmeta, media palmeta, árbol de palmeta, palmeta en candelabro, palmeta en alas, etc., de tradición claramente sasánida, ocupó un lugar importante en la decoración prerrománica. Así la decoración escultórica merovingia emplea con bastante frecuencia este tema; lo encontramos en sarcófagos (como el de Moissac), en basas de columnas (de la basílica de Saint Denis en el Museo de Cluny), en capiteles, etc. Merece especial mención la tipología "árbol de palmeta", que decora el sarcófago de Moissac, sobre cuyo origen y simbolismo escribe Jalabert: "En Persia los capiteles de época sasánida (III - VII) están frecuentemente adornados de palmetas a las que se podría denominar "montadas en árbol". Este tema era para los persas una imagen simbólica de su árbol sagrado, el árbol de la vida, el Hom"³⁴². Desde luego, a juzgar por el lugar que ocupa el "árbol de palmeta" entre la decoración de sarcófagos podría ser que la representación naturalista del árbol, es decir, de la palmera, hubiera sido sustituida por otra mucho más abstracta, la del "árbol de palmeta", pero recordando a aquel mítico árbol, emblema

³⁴² JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 28).

del Paraíso Celeste. Su presencia se debe, en opinión de Denise Jalabert, a las relaciones que la Galia mantuvo con Persia desde el siglo V, que permitieron que marmolistas pirenaicos vieran capiteles o dibujos de ellos, y obras de orfebrería, telas, etc. procedentes de Persia e importados por comerciante "sirios".

Asimismo encontramos cenefas decoradas por un tallo ondulado del que brotan medias palmetas, en brocales de pozos, y otras piezas ostrogodas y longobardas. Los artistas carolínios esculpen este tema en capiteles, basas de columnas, etc.³⁴³, y lo incluyen en la pintura "decorativa" que subraya la arquitectura de las bóvedas³⁴⁴, o formando parte de los frisos vegetales que enmarcan las escenas bíblicas y constituyen el tema principal las pinturas murales que decoraban los interiores de los edificios carolínios³⁴⁵.

³⁴³ Como los de la iglesia de Germigny-des-Prés y los de la abadía de Saint Denis, hoy en el Museo de Cluny). El tema es: de una copa o del suelo mismo brotan grandes palmetas que de forma simétrica ocupa toda la superficie a decorar, y junto a ellas frutos enhiestos (conos, piñas o racimos de uvas).

Este tema (me refiero a palmera/palmeta) sin duda, debió de ser en el Arte Carolínio mucho más frecuente de lo que los restos llegados hasta nuestros días nos permiten suponer; la razón hay que buscarla en la escasez de mármol y en el gusto carolínio por los interiores ricamente decorados que estimuló el empleo de frescos, mosaicos, estucos, obras de orfebrería y mobiliario litúrgico, reservando para la escultura en piedra solamente los cancelos, algunos capiteles, losas sepulcrales y piezas de mobiliario litúrgico.

³⁴⁴ Como en la cripta de Saint Germain d'Auxerre y en San Sático de Milán.

³⁴⁵ De estas sólo se han conservado fragmentos. Se han encontrado magníficos conjuntos en Lorsch, en Saint-Germain d'Auxerre, en San Sático de Milán y en San Maximino de Tréveris.

De estos frisos murales formados por medias palmetas "se han señalado, con razón, analogías con las pinturas de los manuscritos provenientes del "scriptorium" de Saint Denis" HUBERT, J.; PORCHER, J. y VOLBACH, W.F.- "El Imperio Carolínio" Universo de las Formas. Madrid. 1.968 (pág. 10).

La presencia de la palmeta en Occidente, sin duda obedece al transvase de conceptos simbólicos y estilísticos sasánidas, bizantinos, islámicos, que durante siglos se realizó gracias a los numerosos contactos entre Oriente y Occidente.

En lo que respecta al carácter simbólico, no cabe duda de que la palmera y su ramas de palma mantuvieron el contenido simbólico que habían poseído desde los orígenes del cristianismo: victoria, Paraíso Celestial. Sin embargo, carezco de datos para poder afirmar que su abstracción, la palmeta, tan decorativa y empleada en escultura, pintura mural y miniada, y en orfebrería, siguiera evocando a aquellos pueblos germanos la imagen de la palmera, como lo hiciera en Oriente.

La presencia de la palmera y de la palmeta no constituye una excepción en el marco artístico de la Alta Edad Media Española.

El Arte Visigodo evidencia la pervivencia de la iconografía paleocristiana, tanto con sus temas simbólicos como en sus interpretaciones aleccionadoras del Antiguo y Nuevo Testamento; artísticamente hablando, se puede decir que el siglo VII en la Hispania Visigoda viene a constituir una perfecta síntesis entre el Arte Popular Romano, la iconografía tardo-paleocristiana y las in-

fluencias de Bizancio, a lo que hay que añadir unos procedimientos germanos³⁴⁶. El Arte Visigodo se constituye, por tanto, en un marco propicio para albergar aquel símbolo paleocristiano de temática vegetal, la palmera. Y evidentemente está presente en la escultórica visigoda; lo encontramos esculpido bien como palmera datilera, bien como rama de palma en diferentes fragmentos de pilas-tras³⁴⁷, tenantes de altar³⁴⁸ capiteles³⁴⁹, basas³⁵⁰, e incluso franjas murales, como en la iglesia de Quintanilla de las Viñas (Burgos).

³⁴⁶ OLAGUER-FELIÚ, F.- "El Arte Medieval hasta el año 1.000". Madrid, 1.989. (págs. 19, 61 y 69).

³⁴⁷ El Dr. Olaguer-Feliú (Ob. cit., pág. 59) hace referencia en su obra a una serie de fragmentos de pilastras con decoración de palmetas, hallados en Mérida. De ellas escribe: "todas de una sola pieza, talladas de forma que se perciban en ellas tres partes: basa, fuste y capitel. Las basas señaladas por medio de molduras muy remarcadas y lisas; los capiteles con tendencia a la representación de hojas de acanto; y los fustes con la mayor riqueza ornamental de toda la pieza, plasmándose en ellos zarcillos ondulados que se cruzan formando roleos, tallos con hojas de vid y palmetas".

Helmut SCHLUNK ("Arte Visigótico" *Ars Hispaniae*, Tomo II. Madrid, 1.947, pág. 252, fig. 261.) menciona la palmera en la descripción que realiza de una gran pieza rectangular (Museo de Badajoz). Escribe: gran pieza rectangular con un crismón, una palmera y tallos ondulados con hojas de vid". Este mismo autor haciendo referencia a las pilastras aprovechadas en el Aljibe del Conventual de Mérida, en cuya decoración encuentra palmetas, hojas y racimos, establece que estos adornos proceden de fuentes orientales, y que guardan gran similitud (hojas de vid y palmetas) con aquellas de las pilastras del Sur de Italia (pág. 252 y 253).

³⁴⁸ Tenantes de altar. Como sabemos, en un principio y por tradición paleocristiana, el altar visigodo se sostenía por cuatro patas o columnillas finas; luego desde el siglo VII, las mesas de altares pasaron a ser más pequeñas y a sostenerse con un solo pie: a estos son a los que se da el nombre de **tenantes**, constituyendo unas pequeñas pilastras prismáticas decoradas con alusiones eucarísticas como la cruz, el crismón, el alfa y la omega, el árbol de la vida, etc. (OLAFER-FELIÚ, F.- Ob. cit., pág. 124).

³⁴⁹ OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 93). "Iglesias Monacales con albergue para caminantes: Santa Comba de Bande (Orense) su ornamentación es escasa y austera, quedando reducida a las dos parejas de capiteles, sobre las que se alza el arco de la capilla, al sogueado de las impostas y a un estrecho friso en el arranque de la bóveda de la capilla mayor. "Los cuatro capiteles presentan distintas modalidades, así los que dan a la nave aparecen realizados con trépano, respondiendo al tipo corintio, aunque sustituidas las volutas y los caulículos por palmetas; y los que, al otro lado, se encuentran hacia el interior de la capilla nos muestran otros tipos distintos"...

³⁵⁰ SCHLUNK, H.- "Estudios iconográficos en ..." Ob. cit. (pág. 245) Indica la existencia en la iglesia de San Pedro de la Nave de unas basas de forma piramidal, ubicadas debajo de las cuatro columnas que sostienen los arcos del crucero, que muestran (las del lado Este) dos palmetas muy abiertas de cuyo tallo central sale una concha.

De todos los fragmentos donde he encontrado este tema, considero que varias piezas tienen especial relevancia para este estudio. Como por ejemplo: una pieza rectangular del Museo de Badajoz que presenta en la parte superior el crismón con el alfa y el omega, que parece apoyarse sobre dos estrellas o rosetas estrelladas de ocho pétalos, mientras que en el resto de la pieza se puede distinguir, marcando el eje compositivo, una palmera datilera cargada de frutos, flanqueada por roleos de vid³⁵¹; una pilastra de la Alcazaba de Badajoz (hoy en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz) en cuyo fuste se pueden observar **ramas de palma**; un soporte de altar procedente de la iglesia de Quintanilla de las Viñas (Burgos) (Il. 72), que muestra en una de sus caras una cruz latina de la que penden el alfa y la omega, y en otra una **palmera datilera** colmada de frutos; y un capitel (Il. 73), decorado con **palmas**, probablemente de la antigua catedral visigoda de Barcelona³⁵². Piezas especialmente importantes porque en ellas, a pesar de su esquematismo, se puede reconocer sin ninguna duda el tema objeto de estudio, e incluirlo en el catalogo iconográfico visigodo de temática vegetal.

³⁵¹ Sobre esta pieza escribe Helmut SCHLUNK: "pieza rectangular, seguramente del siglo VII, conservada en Badajoz, con un crismón, una palmera y tallos ondulados con hojas de vid, muy interesante por tener una pequeña concavidad en el reverso que parece sirvió para contener un relicario". (Ob. cit., pág. 252.)

³⁵² Capitel empleado en la casa-hospedería de los Canónigos, llamada Almouna. (PIJOAN, J.- "Arte Bárbaro y Prerromano". Summa Artis. Vol. VIII, (pág. 403, fig. 584).



IL. 72.- Tenante de altar procedente de Quintanilla de las Viñas (Burgos)



Il. 73.- Capitel visigodo. Barcelona

En conclusión: dado que en estos y en otros fragmentos esculpidos se eligió el tema de la palmera (árbol y rama); fragmentos que debemos suponer consti-

tuían elementos perfectamente integrados en las iglesias visigodas, y dado que -en palabras del Profesor Olaguer-Feliú: "la programación iconográfica era inherente a la idea del templo visigodo: templo-libro en cuyas pilastas, canceles, hornacinas y hasta, tenantes de altar se pautan aseveraciones y mensajes a los fieles"³⁵³, se infiere que la iconografía de la palmera no fue un motivo exclusivamente decorativo para la escultura visigoda, sino que albergaba un simbolismo concreto; pudiendo ser interpretado, bien como alegoría de Cristo y su palabra, bien como una alusión al Paraíso Celestial, siguiendo la línea y el mensaje interpretativo paleocristiano.

El Arte Asturiano, en general, aun contando con una decoración monumental escultórica de gran riqueza no incorporó el tema de la palmera, ni el de la palmeta; los relieves, los fustes de columnas, los capiteles³⁵⁴ de sus recintos sagrados aún respondiendo a un programa decorativo cargado de matices simbólicos no integraron este símbolo en su iconografía vegetal.

Su ausencia en la iconografía vegetal del Arte

³⁵³ OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 124).

³⁵⁴ Se reconocen en los capiteles de la Iglesia de San Ginés de Francelos (Orense)) las hojas asturianas en forma de "palmeta" metamorfosis de las hojas de acanto corintias. FONTAINE, J.- Ob. cit. (pág. 360). Sin embargo ni el Dr. Bonet Correa, ni el Dr. Olaguer-Feliú hacen referencia a este tipo de capitel.

Asturiano me resulta difícil de entender, precisamente porque esta manifestación del Prerrománico español, "al menos en su etapa de esplendor, muestra perfectamente acopladas las tradiciones orientales en la ornamentación y en múltiples detalles de la iconografía, en la que si bien se puede observar bases clásicas, siempre aparecen pasadas por el tamiz del mundo bizantino"³⁵⁵.

Sin embargo, la palma no está totalmente ausente de la escultura asturiana, contamos con un único testigo que habla de su presencia: la iglesia rural de San Ginés de Francelos (Orense) -ejemplo muy concreto de la irradiación del Arte Asturiano, en el que se perciben nítidamente rasgos de ascendencia visigoda-. La puerta de acceso a esta pequeña iglesia presenta una singular ornamentación, de la que destacamos dos relieves tallados sobre dos salmeres monolíticos; en ellos se perciben toscas escenas; "escenas que representan probablemente la Huida de Egipto, (a la izquierda) y la Entrada de Cristo en Jerusalén, aclamado por el pueblo, (a la derecha)"³⁵⁶, y es precisamente en ésta donde encontramos ramas de palma, agitadas por las manos de aquellos que aclaman a Jesús.

³⁵⁵ OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 195).

³⁵⁶ FONTAINE, J.- Ob. cit. (pág. 360).
 BONET CORREA, A.- "Arte Pre-Románico Asturiano". Barcelona 1.980. (pág. 38). Indica: "la interpretación iconográfica de los relieves resulta oscura, aunque se supone que uno de ellos representa la entrada de Cristo en Jerusalén."

Tampoco faltan referencias sobre la palmera en la arquitectura y en la miniatura. Este árbol se constituye en el eje de fuerza y equilibrio de vida cuando lo vemos soportar el peso de la bóveda de nervios en la iglesia mozárabe de San Baudelio de Berlanga (Soria) (Il. 75). Tal vez el propósito de esta originalidad constructiva se halle en el deseo de reproducir aquel mítico árbol de la vida, que en todo Oriente había tomado cuerpo



Il. 74.- Iglesia de San Baudelio de Berlanga (Soria).

de palmera, y que a su vez en Occidente era para los cristianos un árbol cristológico³⁵⁷.

Concluyendo: se puede afirmar como un hecho que el Arte surgido en Europa durante los siglos de la Alta Edad Media fue el producto de una síntesis entre las raíces tardo-romanas, la iconografía paleocristiana y la reelaboración germana, a la que hay que añadir: por una parte, las aportaciones de los testimonios de viajeros, peregrinos y hombres de Iglesia que se desplazaron a los Santos Lugares o a la propia Bizancio; y por otra, la influencia de la decoración de las piezas de orfebrería, marfiles, tejidos, etc., que producto de las relaciones comerciales con el Imperio Bizantino y con los califato (Omeya y Abassida) transmitieron, a su vez, aquel elemento decorativo de origen sasánida: la palmeta, que recogido, primero por Siria, se convirtió después en uno de los elementos más populares de la decoración bizantina y musulmana.

La palma y la palmeta también desempeñan un papel importante en la iconografía vegetal románica. La palmera con un naturalismo, a veces excesivo, aparece

³⁵⁷ Esta concepción dada a la palmera, de "árbol cristológico" es dada por RÈAU, L. Ob. cit. (pág.132).

formando parte de algunos capiteles historiados. La palmeta (elemento vegetal compuesto por un número desigual de lóbulos dispuestos en forma de abanico que tiene por base un botón y una doble voluta), antiquísimo tema que había servido de inspiración a tantos artistas en Oriente y Occidente, será adoptada y renovada por la Orden de Cluny que con una tipología variadísima la difundirá por toda Europa; quizás ningún otro elemento vegetal, o mejor dicho pseudovegetal, alcance mayor diversidad de formas que la palmeta en el Arte Románico. Sobre este punto, la aseveración vertida por García Romo de que "todo arte es, con mayor o menor intensidad metamorfosis, pero que es, sin duda, el Románico el más identificado con los procesos de metamorfosis"³⁵⁸, adquiere en la palmeta todo su sentido.

Para el estudio de este tema dentro del marco de la flora románica esculpida es de imprescindible consulta la obra de Denise Jalabert, aunque su campo sea el Románico Francés, ya que realiza un estudio tipológico que permite conocer la existencia o la ausencia de éste elemento (palmera/palmeta) en las diferentes regiones francesas; y por una parte, descarta cualquier connotación simbólica. En base a su investigación se puede afir-

³⁵⁸ GARCÍA ROMO, F.- "Metamorfosis en la escultura románica". Goya, nº 43-44. Año. 1.961. (pág. 19).

mar que la palmera aparece perfectamente identificada en la flora de Borgoña: "los escultores borgoñones esculpieron árboles en numerosos capiteles historiados; árboles que responden a dos tipos diferentes, siendo uno de ellos del tipo "palmera": tronco derecho en el eje de la cara del capitel, grandes hojas de palma que salen de la parte alta del tronco dispuestas simétricamente y se extienden en los ángulos superiores de la canastilla; así se ve en un capitel de Vézelay, donde se convierte en el árbol que San Benito bendice para impedir su tala"³⁵⁹(Il. 75). Sin embargo es curioso constatar su ausencia en aquel otro capitel de Cluny que recoge los árboles del Paraíso (incluyendo entre ellos el manzano, la higuera, la vid y el olivo), tal vez porque estos cuatro árboles evocaban el Paraíso Terrenal, y la palmera simbolizaba aquel otro Paraíso, el Celestial.

De su estudio se desprende que el tema de la palmeta fue considerado un motivo predilecto para los decoradores románicos galos y lo consideraron especialmente apropiado para decorar ábacos y capiteles, por ello se encuentra plasmado con profusión entre la flora languedociana, en la de Poitou y Charentes.

359

JALABERT, D. - Ob. cit. (pág. 65). Sobre este capitel la autora indica que posiblemente los escultores tomaran como modelo una obra oriental en al que se representaba el árbol de la vida, ya que en Oriente este árbol era frecuentemente una palmera.



Il. 75.- Capitel. Vézelay.

"Los artistas románicos en Francia para crear esta flora ornamental recurrieron a las fuentes de sus predecesores; así no perdieron de vista el arte gallo-romano, ni los manuscritos, marfiles, tejidos, obras de orfebrería y esculturas en piedra y mármol de origen merovingio, carolíngeo, oriental, bizantino, árabe o copto". Pero también incidió sobre ellos el continuo e intenso movimiento de peregrinos, intensificado durante el siglo XI, que se dirigían hacia los Santos Lugares, y

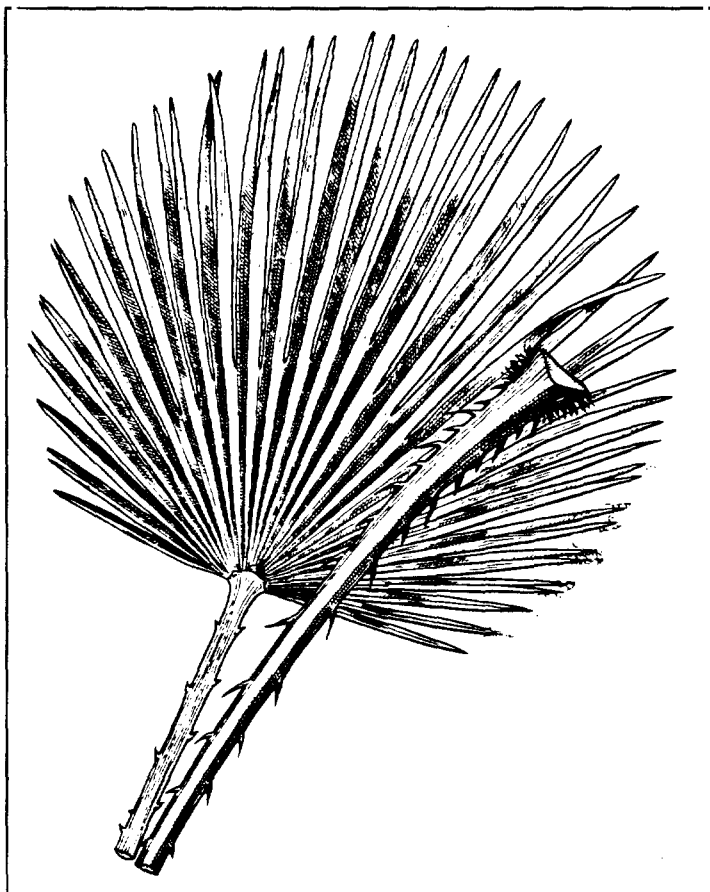
el de orientales llegados a Francia con el deseo de establecerse en Occidente³⁶⁰.

La escultura románica en España también cuenta con la presencia de "palmaceas"; termino genérico que considero más oportuno utilizar porque he creído observar, no sólo palmeras y palmetas, sino también hojas de "palmito" (*Chamaerops humilis*. L.)(Il. 76) -aquel pequeño arbusto de hojas grandes palmeadas y rasgadas, cuyos segmentos arrancan todos del extremo del rabillo-, única palmacea que se da de forma espontanea en la península, y que durante el Medievo se creía retoño de la palmera, y por lo tanto fue confundida con ella³⁶¹.

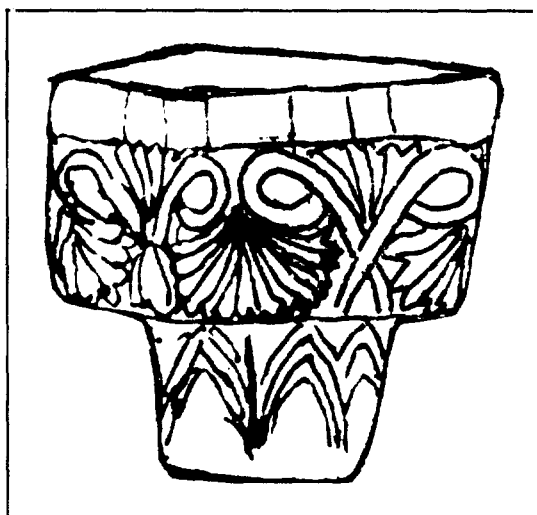
Creo haber encontrado hojas de "**palmito**" esculpidas en capiteles de Galligans (Barcelona) (Il. 77), Loarre (Huesca), Tamante de Litera (Huesca), la Seo de Jaca (Huesca) (Il. 78) Monasterio de Ripoll (capitel procedente de la antigua portada), Claustro de la Catedral de Gerona, San Juan de las Abadesas (Gerona), San Isidoro de León, (Il. 79), Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos) (Il. 80). Pero, eso sí, con una variadísima tipología y con un sentido de la

³⁶⁰ JALABERT, D.- Ob. cit. pág....

³⁶¹ Confusión aclarada siglos más tarde por Andrés de Laguna que escribe: "la cual planta -palmito- no es cogollo ni renuevo del árbol llamado palma, como piensan algunos, sino especie muy diferente, visto que algunas veces crecen palmitos a do nunca jamas hubo rastro de palmas". FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 957).
DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 76).



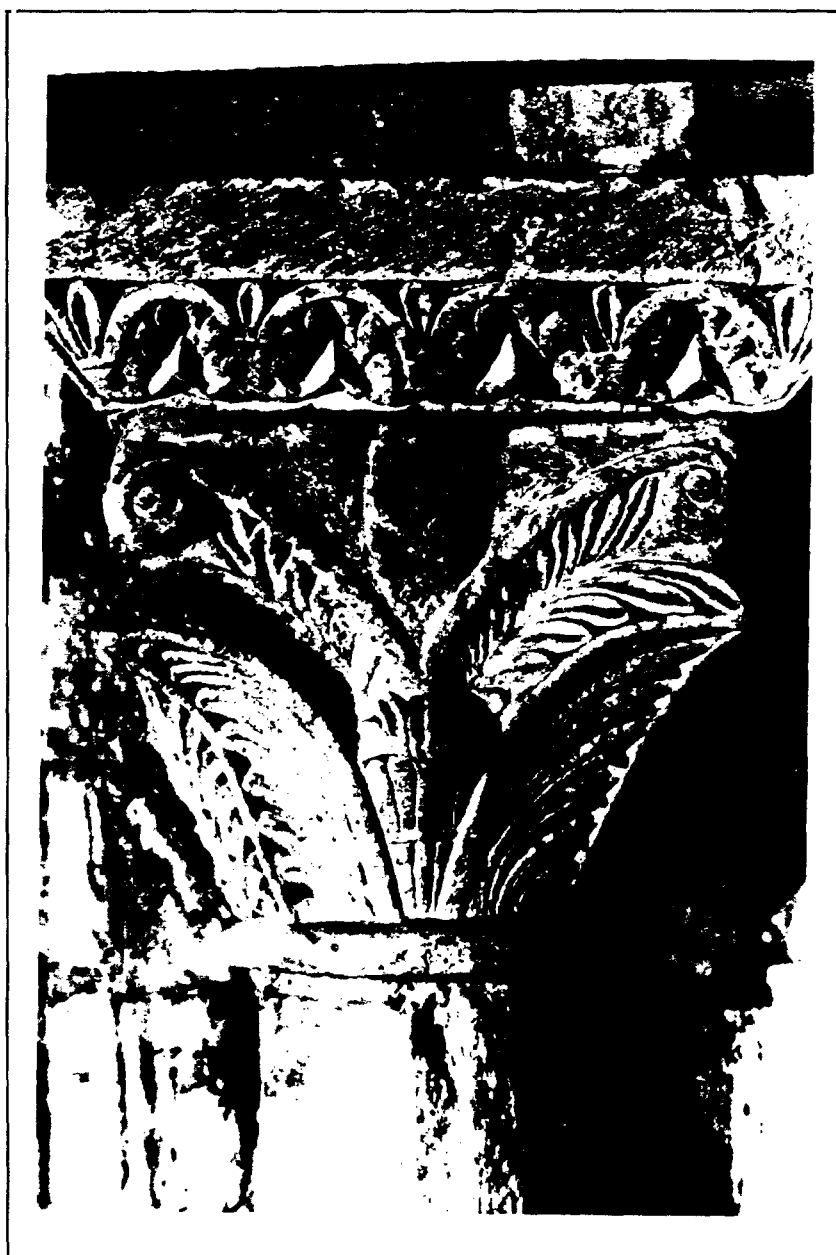
Il. 76.- Hoja de palmito (*Chamaerops numilis*)



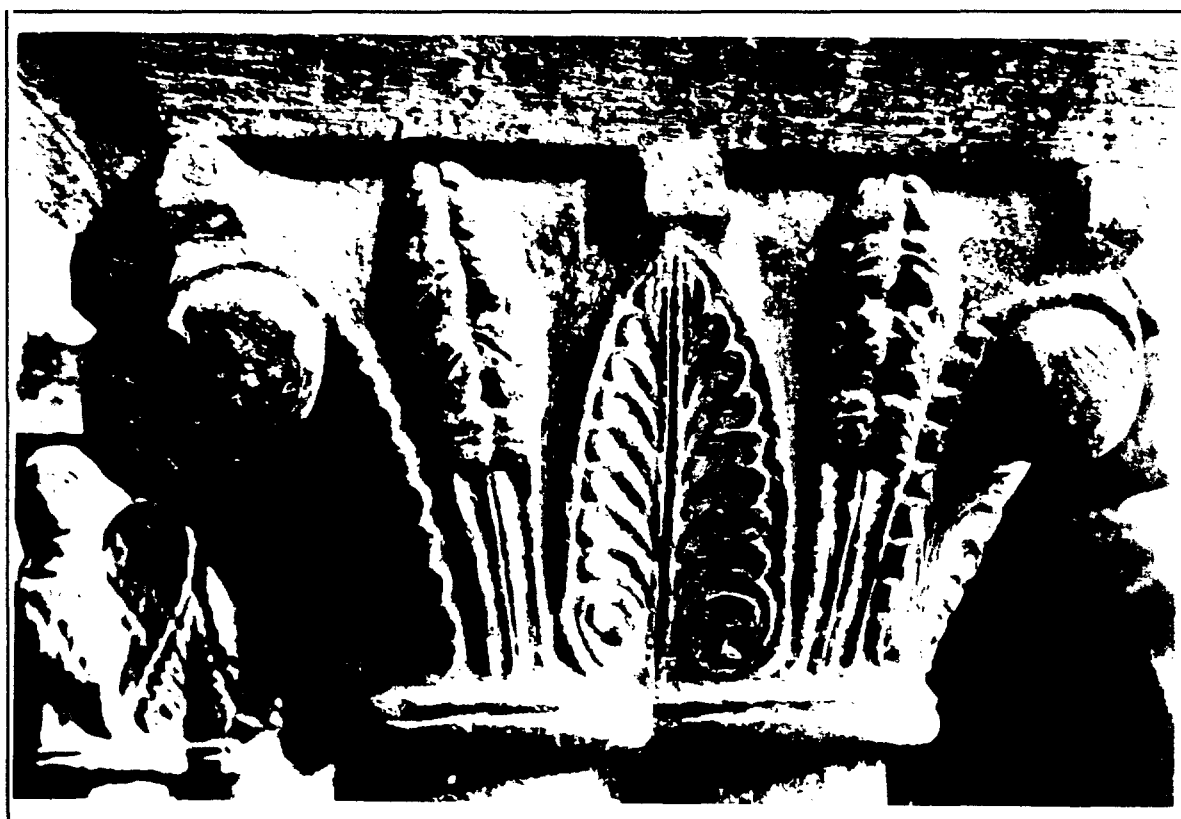
Il. 77.- Galigans



IL. 78.- Seo de Jaca (Huesca).



Il. 79.- San Isidoro de León.



Ils. 80 y 81.- Capiteles del Claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos)



Il. 82.- Capitel. San Juan de las Abadesas (Gerona)

abstracción propio del Románico; por lo tanto, si bien en algunos capiteles, como los de Galligans (Il. 77) la presencia de esta hoja no deja ninguna duda, en otros se aleja del original, y en un intento de ajustarse al marco, es decir a la superficie del capitel, bien pliega sus hojas, dobla sus aguzadas puntas, se muestra de frente o de perfil, haciendo confusa su catalogación, llegando incluso a considerarla unas de las numerosas variedades de hoja de palmeta. (Ils. 81, 82, 83)



Il. 83.- Capitel. Claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos)

Pero, ¿qué motivó la presencia de esta palmea, entre la flora esculpida del Arte Románico Español?. Posiblemente porque ante la ausencia de la palmera y el secular simbolismo que dicho árbol y su hoja encerraban, el "palmito", considerado durante los siglos del Medievo en muchas zonas de nuestra geografía una pequeña palmera, sustituyó a ésta, en numerosas ocasiones, en la iconografía tradicional.

La **palmera** (con mayor o menor naturalismo) aparece formando parte de bastantes capiteles historiados cuyos temas, extraídos del Nuevo Testamento, hablan de la presencia de este árbol; así sucede con la Entrada de Jesús en Jerusalén (Claustro de la Catedral de Tudela, Navarra) o la Huida de la Sagrada Familia a Egipto (Claustro de Sant Benet de Bages, Barcelona).

La **palmeta**³⁶², con su extensa tipología, es uno de los temas predilectos de los artistas románicos, sin duda porque en su ejecución tenía cabida toda la originalidad del artífice; así, mientras en unos capite-

362

ZIELINSKI, A.S.- "Silos y San Pedro de Huesca estudiados de nuevo". Archivo Español de Arte. Tomo LIV, nº 312. Año. 1981. (pag. 2). Indica el predominio de la "palmeta" en el claustro inferior del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).

GÓMEZ MORENO, M.- "El Arte Románico Español". Madrid, 1.934 (pág. 72). Indica la presencia de palmetas entre los capiteles de la Seo de Jaca (Huesca).

GARCÍA GUINEA, M.A.- "El Románico en Santander" Tomo I. Santander, 1.979. (pág. 268). Escribe que la hoja de palma es un tema muy frecuente en el románico santanderino.

les aparece entera, como tema único y con distinto número de lóbulos, en otros aparece como media palmeta inserta en un largo tallo serpenteante -decoración particularmente apropiada en los cimacios-. Por otra parte, también hay que constatar que es bastante frecuente que aparezca asociada a la piña.

La palmeta está presente en capiteles del Claustro de Santa María de Estany (Barcelona), San Juan de las Abadesas (Gerona), la Seo de Jaca (Huesca), Loarre (Huesca) (Il. 84), Cripta de San Isidoro de León (Il. 85), San Martín de Fromista (Palencia) (Il. 86), San Martín de Unx (Navarra) (Il. 87). Bien formando roleos, como en un capitel del Museo de la Diputación de Pamplona, en Asín (Huesca), Nogal (Palencia), Neila (Burgos), San Millán de Segovia, Museo parroquial de Gumiel de Slizán (Burgos), San Martín de Fromista (Palencia) y Catedral de Santiago de Compostela; bien formando medias palmetas, como en capiteles de Loarre (Huesca), San Isidoro de León, San Martín de Unx (Navarra), San Martín de Fromista (Palencia), Catedral de Santiago de Compostela, Claustro de la Catedral de Tudela (Navarra), Virgen de la Peña de Sepulveda (Segovia), iglesia de Sabugo en Avilés (Asturias).



Il. 84.- Capitel. Loarre (Huesca)



IL. 85.- Capitel. Cripta de San Isidoro de León



IL. 86.- Capitel. San Martín de Fromista (Palencia)



IL. 87.- Capitel. San Martín de Unx en Tafalla (Navarra)

De lo anteriormente expuesto se deduce que el tema de las "palmaceas", uno de los más numerosos dentro de la flora esculpida románica, aparece distribuido por toda la geografía del Románico español, tanto en el de ámbito oficial como en el de marco rural; unas veces con un elevado grado de abstracción, otras con una ligera nota naturalista, pero siempre manifestándose como elementos tomados por el artífice para desarrollar su originalidad. De cualquier forma, la presencia de este tema sugiere una serie de interrogantes: ¿A que se debió su inclusión en la escultura románica?, ¿fue únicamente un mero elemento decorativo? o, ¿se ha de ver en estas palmaceas (palma/palmito/palmeta) un símbolo religioso?.

En primer lugar no se puede olvidar el origen antiquísimo de este tema, cargado de contenidos simbólicos, que heredado de tradiciones caldeo-asirias fue primero incorporado a la mayoría de las artes de las grandes civilizaciones de la Antigüedad, y después cristianizado, apareciendo durante los primeros siglos de nuestra Era entre el repertorio iconográfico del Arte Paleocristiano, y posteriormente, hallándose en el Arte de toda la Alta Edad Media, hasta que en el siglo XI será adoptado por el Arte Románico, que le imprimirá sus propias características, dependiendo de la originalidad y de la fantasía del artista.

En efecto, la palmera y su representación más abstracta, la palmeta, fue un símbolo en Mesopotamia desde la cultura neolítica, adoptado posteriormente por los pueblos de Próximo Oriente, Grecia, Roma, permaneciendo vigente en la iconografía de cada pueblo, que lo hará propio contribuyendo a su enriquecimiento simbólico, y así seguirá manteniendo durante siglos su significado de fertilidad, vida, inmortalidad, regeneración y victoria; simbolismos paganos que fueron finalmente asimilados y reelaborados por la simbología cristiana, con lo que la palmera, rama de palma y la palmeta se convirtieron en temas iconográficos cristianos apropiados para evocar conceptos fundamentales de la nueva religión, tales como: el triunfo del mártir sobre la muerte³⁶³, la prefiguración del Calvario, la resurrección de Cristo, la inmortalidad del alma³⁶⁴, la redención, la salvación³⁶⁵, la alegoría de Cristo y su palabra³⁶⁶ y sobre todo, fue consi-

³⁶³ La rama de la palma es considerada por varios autores un símbolo cristiano capaz de evocar el triunfo del mártir sobre la muerte, entre ellos, PÉREZ RIOJA y FERGUSON, obs. cit., págs. 333 y 334, y 40 respectivamente.

³⁶⁴ CHEVALIER y GHEERBRANT.- Ob. cit. (pág. 578). Consideran a aquella palma de los mártires, prefiguración del drama del Calvario y de la Resurrección de Cristo; en un sentido más amplio, la consideran el símbolo de la inmortalidad del alma y de la resurrección de los muertos.

³⁶⁵ Recordemos que el propio papa Gregorio Magno comentando las formas simbólicas de la palmera dice: "la palma es la cruz de Cristo, la cual, mostrándose dura y rugosa en su corteza, nos da frutos dulcísimos que conducen a la salvación". PITRA, J.B.- Ob. cit. (pág. 376).; CHURRUCA, M.- Ob. cit. (pág. 63).

³⁶⁶ Manuel Churruca, retomando el simbolismo de la palmera dado por Rabano Mauro y Pedro Capuano, nos dice que: "la palma significa Cristo; la palma conserva sus hojas sin que caigan y Cristo afirma sus palabras en la vedada inmovil"...Y del mismo Cristo está escrito: "Justus ut palma florebit". Ob. cit. (pág. 64).

derado emblema del Paraíso Celestial.

A juzgar por esta milenaria, y por lo tanto arraigada tradición simbólica de la palmera y de la palmeta, y valorando toda una serie de argumentos, tales como:

1º) La pervivencia del tema en la iconografía simbólica del Arte Paleocristiano, Bizantino y del Prerrománico de la Alta Edad Media.

2º) Su importancia cuantitativa dentro de la flora esculpida románica; y

3º) El preeminente lugar reservado a este motivo vegetal en numerosos edificios románicos de carácter religioso o funerario, tales como la iglesia y cripta de San Isidoro de León, la catedral de Santiago de Compostela, la iglesia de San Martín de Fromista, la Seo de Jaca y un largo etcétera; piezas claves en el Camino de Santiago, sobre cuya arquitectura y escultura gravita inquestionablemente el espíritu de Cluny.

Resulta difícil no cuestionar el carácter exclusivamente decorativo que se ha adjudicado a este motivo vegetal, símbolo milenario por excelencia, desposeído de toda connotación simbólica precisamente en el Románico, arte eminentemente simbólico y difusor de una estética sometida a unos principios: búsqueda de la armonía

compositiva, búsqueda de la emoción estética y religiosa, y funcionalidad; funcionalidad que en escultura presenta una doble faceta, la de embellecer y adornar el conjunto arquitectónico en el que esta se integra, y la de adoc-trinar, la de enseñar y transmitir a los fieles los dog-mas de la religión a través de una temática historiada, puramente narrativa, pero también a través de unos símbo-los abstractos o vegetales de raíz paleocristiana, con pleno sentido para el hombre del Medievo.

Por ello, y teniendo en cuenta todas estas premisas, cuando el Románico Oficial, con ricos programas iconográficos, reserva numerosos capiteles para ser ta-llados con el tema de la palmeta, cuya plasmación, sea cual sea la tipología empleada, emana armonía, equili-brio, serenidad y belleza -precisamente en una sociedad donde todos estos valores brillaban por su ausencia- se infiere que el escultor no buscara el naturalismo, no buscara la plasmación de una flora real, no pretendiera evocar una virtud, ni atributo alguna del fiel cristiano, ni siquiera la alusión a nada terrenal, sino por el con-trario evocar el Paraíso Celestial, recompensa merecida para el deboto cristiano, donde gozará de toda armonía, serenidad y belleza inexistente en la sociedad medieval.

T R E B O L

EL TRÉBOL

La hierba conocida vulgarmente con el nombre de "trébol", tan común en nuestros prados y tan familiar a nuestros ojos pertenece a la familia de las "Leguminosas", que reúne a más de doce mil especies de hierbas, matas, arbustos y árboles distribuidos por toda la Tierra. La importancia de esta familia no radica exclusivamente en el elevado número de especies que la componen, de diferente forma, dimensión e incluso número de simientes cada una de ellas; sino también porque muchas encierran cierto interés farmacéutico, industrial y alimenticio; así las flores del tojo (*Ulex europeus*) son utilizadas modernamente en la medicina popular contra las enfermedades de hígado, las semillas de algarrobo (*Ceratonia siliqua*) se emplea como laxantes en las preparaciones farmacéuticas industriales. Tampoco podemos olvidar la importancia de las plantas forrajeras como la alfalfa, el trébol, la esparcela, y muchas otras; ni el indiscutible valor alimenticio de las judías, habas, lentejas, guisantes, garbanzos, cacahuetes, almorta, etc., todas ellas leguminosas.

Esta gran familia de plantas dicotiledóneas que se caracteriza fundamentalmente por presentar hojas compuestas y con espículas, flores de corola irregular amariposada y cuyos frutos son vainas, llamadas "legumbres", que en la mayoría de las ocasiones se secan al madurar y se abren en dos valdas, ha sido clasificada por los botánicos en tres subfamilias, designándolas con los nombres de: Mimoseas, Cesalpinieas y Papilionáceas. Sobre esta última centraremos nuestra atención porque a ella pertenece el "trébol", objeto de nuestro estudio.

Las Papilionáceas se caracterizan por tener sus hojas casi siempre compuestas, a veces de tres hojuelas cada una, como todas aquellas que pertenecen al género "*Trifolium*" y por tener la corola amariposada, compuesta de cinco pétalos.

Aunque podría parecer fácil hablar del trébol o mejor dicho del género "*Trifolium*", ello no resulta tarea sencilla porque cuenta con un gran número de especies que presentan ligeras variaciones morfológicas, y a veces incluso poseen similares propiedades curativas. Sin embargo, responden, al menos vulgarmente, al mismo vocablo: "trébol"; así podemos hablar del trébol blanco (*trifolium repens*), trébol rojo de los prados (*trifolium pratense*), trébol real o de San Juan (*Melilotus officina-*

lis). Esta dificultad, sin lugar a dudas, ha sido la causa desde la Antigüedad, de numerosas confusiones y falsas o erróneas identificaciones.

Dada la diversidad existente nos centraremos en una sola de estas especies: el *trifolium pratense*. Esta elección no es fruto de un capricho, sino que este trébol y no otro fue el elegido por los artífices cristianos como modelo para formar parte del repertorio de la flora esculpida.

Carecemos de descripciones de autores clásicos sobre esta hierba, sin embargo las propiedades de la esta especie, o de otras similares, no fueron desconocidas para el hombre desde las más antiguas civilizaciones, como la egipcia, a juzgar por el célebre papiro de Ebers (siglo XV a. de J.C.) en el que figura la descripción de la Alholva (*Trigonella foenun-graecum*), junto con la prescripción de esta leguminosa contra las quemaduras³⁶⁷. El saber griego tampoco fue ajeno a las propiedades de las leguminosas, así diversos autores de la Antigüedad Clásica, ya desde tiempos de Hipócrates (siglo V a. de J.C.) hacen referencia a esta especie, a la que describen como una planta con hoja trifoliada y flores amarillas y olorosas. En embargo, dada la gran similitud

³⁶⁷ FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado". Barcelona. Madrid, 1.980 (pág. 367).

entre la especie del *Trifolium* y lo genérico de la descripción, las características dadas cuadran a varias, por lo que resulta imposible identificar con exactitud la hierba y concretar a que especie hacía referencia.

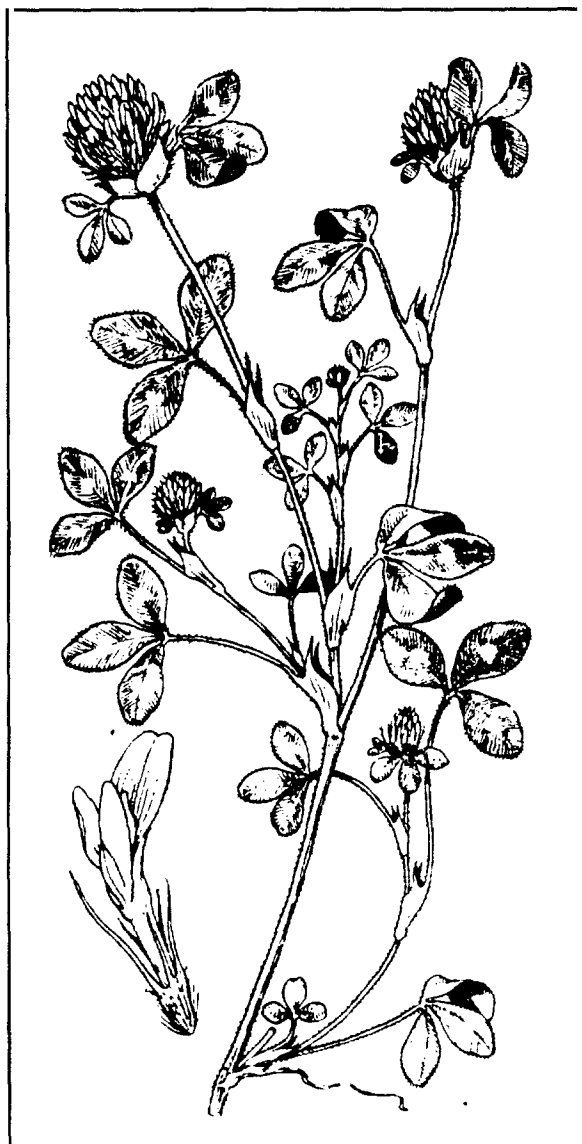
Varios siglos mas tarde, Dioscórides en su "Materia Médica" incluye varias leguminosas entre las plantas medicinales estudiadas por él, y dedica el capítulo CXVII del Libro III al trébol, que lo describe así: "El trébol llamado también "oxyphyllon", "menyanthes" y "asphaltio" es una mata más alta de un codo, que produce ciertas varas sutiles, llenas, negras, acompañadas de algunos armillos juncosos y vestidas de hojas semejantes a las del árbol llamado loto. Las cuales penden tres a tres de sus nacimientos, y luego en saliendo, dan de si un olor de ruda; más después de crecidas, huelen notablemente al asphalto. Produce la flor purpúrea, y la simiente algún tanto ancha y vellosa; la cual tiene de la una parte como un cornezuelo salido a fuera. Su raíz es delgada, luenga y maciza"³⁶⁸.

En la península Ibérica el "*Trifolium pratense*" es bastante común en los prados y lugares herbosos, y precisamente por ello es frecuente su crianza en la Espa-

368

DIOSCORIDES, P.- "Acerca de la Materia Medicinal y de los venenos mortíferos". Traducida del griego al castellano y comentada por Andrés de Laguna. Edición limitada con 653 ilustraciones facsímiles de la edición de Salamanca de 1.566 y con 28 ilustraciones facsímiles del Dioscorides de Viena (manuscrito del s. VI). Madrid, 1.983. (pág. 242).

ña húmeda, donde los prados constituyen un paisaje natural. Esta es una hierba que vive algunos años, da varios tallos que salen de la cepa y crecen hasta tres palmos; son rollizos, con pelitos blancos aplicados. De trecho en trecho echan sus hojas sobre un largo rabito



con espículas en su arranque. Las hojas están divididas en tres hojuelas, a veces en forma ovalada con una manchita blanca en la cara superior; son agradables al gusto y saben a hierba. Las flores de color rosado se recogen en cabezuelas redondeadas y tienen de doce a quince milímetros de largo.

Il. 88.- Trébol (*Trifolium pratense*) reducido a la mitad.

El gran número de sinónimos castellanos: trébol de los prados, trébol encarnado, común, de la media luna; catalanes: trébol de prat, trifoli, herba de la desfeta; vascuences: iruorri, bellarr; y gallegos y portugueses: trevo-dos-prados, trevo-violeta, rubro; empleados para designar dicha hierba ponen de relieve su carácter popular. Por otra parte, la amplia variedad reseñada nos permite observar que unos u otros hacen referencia a los rasgos más representativos de la hierba: forma de sus hojas, color u olor de sus flores, lugar de crianza, e incluso a sus propiedades curativas. Esto no es nada nuevo, pues desde la Antigüedad Clásica, griegos y romanos utilizan con frecuencia los rasgos más representativos de las plantas para designarlas y reconocerlas³⁶⁹, siendo esta práctica aceptada y seguida durante siglos, y empleada aún por algunos botánicos. Este es el caso de esta hierba, pues etimológicamente el vocablo "*trifolium*" procede del latín "tres", tres y "folium", hoja, haciendo clara referencia a la morfología de sus hojas, es decir a las tres hojuelas que la forman.

La minuciosa y lenta observación de la Naturaleza por parte del hombre desde que este tomó conciencia de su ser, le enseñó a discernir las propiedades especí-

³⁶⁹ FONT QUER, P.- Ob cit. Introducción XXI.

ficas de cada planta: el valor nutritivo de unas las hizo ser asimiladas a su dieta; las propiedades curativas de otras, ser aplicadas para sanar enfermedades y dolores. Las leguminosas por reunir ambas propiedades: alimenticia y curativa fueron conocidas y empleadas desde épocas remotas, al menos en el Creciente Fértil, donde las grandes civilizaciones cultivaron con éxito esta "Ciencia práctica"; ciencia que transmitida primero oralmente y después por escrito, llegará a ser recogida en bibliotecas, e incluso en las paredes de los grandes templos egipcios³⁷⁰; de ahí que aún se conserve el famoso papiro de Ebers, con más de 3.500 años de antigüedad, en el que se describe y prescribe la utilización de una leguminosa (*Trigonella foenun-graecum*) por sus propiedades terapéuticas.

Es por todos conocida la gran atracción que estos centros culturales ejercieron a lo largo de toda la Antigüedad; a ellos acudieron la grandes figuras del saber griego, desde Hipócrates hasta Dioscórides, que consultaron los papiros de Menfis en el templo de Imhotep. Así queda corroborado desde el siglo V a. de J.C. por los diferentes textos griegos, en los que se hace

370

LORET, V.- "La Flore Pharaonique d'après les document hiéroglyphiques et les spécimens découverts dan les tombes". Paris, 1.892 (pág. 95). Hace referencia al Trifolium alexandrinum, L., del que dice haber sido reconocido por Fl. Petrie en Hawara, necrópolis greco-mana y en Kahoun, necrópolis de la dinastía XII.

referencia a una especie de trifolium, por sus propiedades curativas. Dioscórides recoge ciertas propiedades terapéuticas atribuidas al trébol: "Bebidas en agua sus hojas y su simiente, son útiles al dolor de costado, a la retención de la orina, a la gota coral, al principio de la hidropesía y al mal de la madre; de mas de esto provocan el menstuo. Tienense de dar tres dragmas de la simiente, y de las hojas, cuatro; las cuales, majadas y bebidas con axymel, son útiles a los mordiscos de alguna fiera. Dicese que la fomentación hecha con el cocimiento de toda la yerba mitiga los dolores de las mordeduras de las serpientes. Su raíz se mezcla en las medicinas contra el veneno"³⁷¹.

Será en pleno Medievo (siglo XII), Santa Hildegarda quien lo mencione en su Libro de Remedios, prescribiendo su empleo contra "la ofuscación de la vista"³⁷². Propiedades aún reconocidas por la farmacología actual, e incluso por la medicina popular en tierras catalanas, donde se emplea contra las cataratas.

³⁷¹ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. pág. 242.

Según el Dr. FONT QUER, Dioscórides en su "Materia Médica" no efectuó el estudio del *Trifolium pratense* como planta medicinal, o al menos no bajo ese nombre, en cambio si incluye el *Lotus Urbano*, al que atribuye las mismas propiedades curativas que posteriormente serán dadas al *trifolium*; transcribe: "el zumo de esta planta mezclado con miel resuelve los fluecos, las nubes, las motas blancas y otros impedimentos que ocurecen la vista". (pág. 370)

³⁷² Dato tomado de FONT QUER (Ob. cit. pág. 370) que indica haberlo tomado de KROEBER "Das neuzeitliche kräuterbuch". II, pág. 275, pero que el Dr. Font Quer alberga la duda acerca de la identificación del loto urbana de Dioscórides que parece ser se actual Melilotus officinalis, o trébol real, (Trébol odoratum, segun Laguna).

Después de estas pequeñas nociones botánicas y etimológicas sobre el trébol y sus propiedades terapéuticas intentaremos centrar cronológica y espacialmente su aparición dentro del repertorio decorativo; establecer cuando, donde y por qué esta pequeña hierba, sin ningún atractivo aparente, atrajo la atención del hombre de una determinada civilización o cultura, adoptándola como elemento decorativo e incluyéndola en sus manifestaciones artísticas, expresiones tangibles de la sociedad de su momento.

La hoja de trébol, como elemento decorativo, no parece haber sido empleada en el Arte de las culturas del Creciente Fértil, o en cualquier caso, la información recabada no me ha permitido descubrir su presencia en Egipto, ni Mesopotamia, ni en la cultura hindú; lo que en parte permite descartarlas como fuente de inspiración. Igualmente desconozco la presencia de este elemento vegetal en el Arte Griego; Grecia a lo largo de sus períodos: Arcaico, Clásico y Helenístico parece haber ignorado el trébol, pues ni siquiera en la cerámica (capítulo tan importante dentro del Arte Griego) la hemos visto. Sin embargo sobre este punto, es conveniente reseñar lo indicado por Alison³⁷³ en su artículo: "Byzantine Illumina-

³⁷³ ALISON FRANTZ, M.- "Byzantine Illuminated Ornament". Art Bulletin (march) 1.934. (pág. 64).

ted Ornament" en el que después de considerar al trébol como uno de los elementos más comunes en la escultura bizantina, escribe: "los dibujos vegetales del Arte Bizantino derivan todos, directa o indirectamente de elementos comunes en la ornamentación helenística", lo que sugiere, dado lo genérico de su afirmación, que podría hacerse extensiva al trébol, aunque no reseña ningún ejemplo que permita avalar tales palabras.

Todo apunta, por tanto, a que ni Grecia, ni Roma hayan sido la cuna del trébol esculpido. ¿Acaso la sociedad pagana no constituía el marco propicio para la aparición de este elemento vegetal dentro del vocabulario ornamental de sus respectivos artes?. Una respuesta negativa, a juzgar por los resultados de nuestra investigación parece obvia; tendremos que esperar al nacimiento de una nueva filosofía religiosa, de una nueva concepción social, para que el trébol haga su aparición en el Mundo del Arte.

Será el Cristianismo con su mensaje de paz, fraternidad y amor entre todos los hombres, el que imponga lentamente un cambio en los valores humanos; su revolucionaria filosofía encontró el terreno abonado para su rápida difusión en un Imperio inmerso en la desintegración espiritual; difusión soterrada durante las primeras centurias, pero que desde el siglo IV, ya con pleno ca-

rácter de religión oficial poseyó amplios recursos.

Las comunidades cristianas nacidas, tanto en las provincias orientales como occidentales del Imperio Romano emplearon en la decoración de sus construcciones religiosas elementos que tomados o no de otras culturas o religiones eran capaces de expresar su fe y sus dogmas. La religión cristiana desde sus orígenes poseyó, como toda creencia religiosa, símbolos capaces de abstraer los conceptos que predicaba, utilizando con frecuencia un simbolismo floral; así las Sagradas Escrituras, pilar de la nueva religión, son ricas en alegorías, objeto de análisis y estudio durante siglos por los Santos Padres, que fueron desentrañando su significado, convirtiéndolas paulatinamente en símbolos que adquirieron forma plástica; el simbolismo floral es buena prueba de ello.

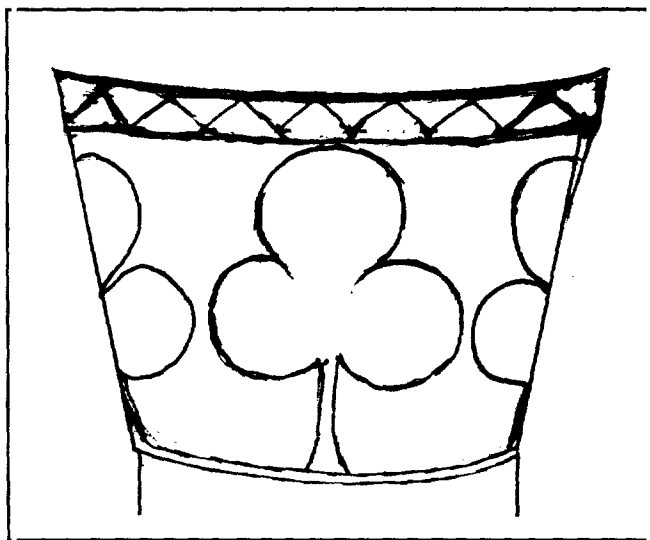
De cualquier forma, sea tomado el trébol con carácter simbólico, o como mero elemento decorativo, éste hace su aparición en la sociedad cristiana bizantina, adquiriendo creciente popularidad y convirtiéndose en el tema más importante durante el primer período del Arte Bizantino³⁷⁴. En efecto lo encontramos por primera vez en un azulejo de la iglesia de San Juan de Estudios, en Constantinopla, construida en el año 463 d.J.C.³⁷⁵; en

³⁷⁴ ALISON FRANTZ, M.- Ob. cit. (pág. 63, il. 11)

³⁷⁵ ETTINGHAUSEN, E.- "Byzantine tiles from the Basilica in the Top-Kapu-Sarayi and Saint John of Studios". Cahiers Archeologiques: VII. 1.954 (pág. 81, il.XXII.1)

él se emplean formas treboladas aunque con una gran abstracción, lo que dificulta su plena identificación con el trébol, y nos aproxima al origen argumentado por Alison para estas formas treboladas, para quién la descomposición o evolución de ciertos elementos de las formas de acanto, provocado por el aislamiento, fue la base para la aparición de dos motivos en la ornamentación bizantina: la hoja ornamental y el ribete de trébol.

El verdadero hallazgo lo constituye un capitel perteneciente a los restos arquitectónicos de la iglesia de Nawä (NE. de Siria) finales del siglo VI (Il. 89); es un capitel campaniforme con relieve plano, que se podría considerar de talla a bisel, en el que de forma naturalista plasma varios tréboles claramente identificables³⁷⁶.



Il. 89.- Capitel. Iglesia de Nawa (Siria)

Por tanto, el nacimiento de esta pequeña hierba para el mundo del Arte pudo haber tenido lugar en Siria,

³⁷⁶ BUTLER, C. H.- "Early Churches in Siria. Fourth to Seventh Centuries". Princeton University. 1.929 (pág. 239).

a finales del siglo VI, bajo la Primera Edad de Oro del Imperio Bizantino; período durante el cual, Bizancio no dudó en mostrar a Occidente, sumido en la barbarie y el paganismo, y al resto de Oriente, representado por el fastuoso Imperio Persa, su esplendor político, su sociedad teocrática, y en hacer de la religión cristiana su estandarte. Iglesias y monasterios, erigidos en todo su territorio fueron testimonio de su fe y poder económico.

Ahora bien, ¿hemos de ver en este capitel sirio un ejemplo aislado que no deba ser tomado como base para esbozar una teoría, o por el contrario considerarlo testimonio superviviente de una temática empleada con reiteración en tierras sirias y difundida por todo el Imperio?. Al amparo de las investigaciones realizadas por Alison, se puede defender la teoría que mantiene que el trébol era bastante común, y gozaba de importancia y popularidad durante el primer período de la ornamentación bizantina.

Pero si en efecto este tema gozó de tal importancia, por qué su aparición, a juzgar por los escasos ejemplos llegados a nuestro días, hace que se califique de tímida. En realidad este adjetivo debería ser tomado con grandes reservas, pues la desaparición casi total de la primitiva arquitectura religiosa cristiana en tierras del Próximo Oriente, y concretamente en Siria y Egipto,

-los dos centros religiosos de mayor relevancia en las primeras centurias de nuestra Era y de gran prestigio aún en los albores del Cristianismo oficial (siglo IV), que por otra parte generaron grandes vínculos, tanto en arquitectura como en artes menores³⁷⁷ - impide establecer una tesis categórica sobre la importancia del tema del trébol en la decoración de la arquitectura bizantina durante los siglos V y VI, e incluso anteriores.

Evidenciada ya, la presencia del trébol en el Arte Cristiano durante la Primera Edad de Oro del Imperio Bizantino, siglo VI, surge una nueva interrogante: ¿por qué los primeros hallazgos de este tema se encuentran en tierra orientales?. En primer lugar, porque el Imperio Romano de Occidente, inmerso desde el siglo III en una total desintegración, padecía una precaria situación socio-económica; los movimientos migratorios de los pueblos bárbaros ubicados en Europa Occidental dentro del Limes del Imperio Romano durante el siglo V alteraron el status social y religioso; la Iglesia de Roma vínculo de unión en centurias pasadas se verá fuertemente afectada pues el cristianismo pasa a ser elemento diferenciador entre invasores y población autóctona, encontrándose en la necesidad de iniciar nuevamente la evangelización de

³⁷⁷ BUTLER, C. H.- Ob. cit. (págs. 203 y 263).

aquellos hombres con escaso nivel cultural que habían ocupado el occidente europeo. Y por otro lado porque las provincias orientales del Imperio Romano, durante los siglos IV y V, mantienen e incrementan su prestigio político, económico, religioso y cultural, y en ellas la lengua y filosofía griegas habían quedado hondamente arraigadas.

¿Cual fue la causa de la incorporación del trébol al repertorio decorativo de la primitiva arquitectura cristiana siria?. ¿Encerraba, tal vez, algún simbolismo de carácter religioso, o por el contrario fue adoptado con un fin exclusivamente decorativo?.

La arquitectura siria anterior a la aparición del cristianismo era rica en elementos decorativos aplicados a la arquitectura, pero lejos de ser utilizados como simples elementos decorativos encerraban contenidos religiosos, de hecho los seguidores del dios sirio Baal daban testimonio de sus creencias a través de los relieves arquitectónicos. Esta práctica fue muy empleada en Siria, y ejerció gran atracción entre otras comunidades religiosas, como la judía y la cristiana, que terminaron por sucumbir ante ella.

Ciertamente, los judíos de Palestina testimoniaba su fe en capiteles y jambas de sus sinagogas, desde el siglo III, costumbre que pasará al Cristianismo, que

lo perpetuará sustituyendo los símbolos del judaísmo por los de su propia religión³⁷⁸; así numerosas iglesias de Palestina, Egipto y Grecia presentan en capiteles, cimacios, jambas o pilares el anagrama de Cristo, o una cruz, generalmente asociada a determinados animales o plantas que completan el sentido simbólico. Pronto la disociación de estos elementos terminó por producirse, plasmando en animales o vegetales su fe, sus dogmas, sus conceptos religiosos.

La práctica de esta costumbre iniciada por las comunidades cristianas durante los últimos siglos del Imperio Romano, es decir durante aquellas centurias en que la religión cristiana estrenaba su libertad, se difundió sobre todo en las provincias orientales. Ello quizás se debiera a la necesidad de reafirmar su identidad en determinados edificios, frente a aquellos otros erigidos con otros fines y para otros ritos, con lo que durante los siglos IV y V compartieron espacio. Concretamente en Siria durante el siglo IV se originó una doble reacción: por una parte, el cristianismo pretendió reafirmarse y de forma instintiva reaccionó contra las formas paganas; de otra, este movimiento provocó, al menos en el Norte, una reacción en favor de elementos nativos

³⁷⁸ GRABAR, A. "Recherches sur les sources juives de L'art Paleochretien". Cahiers Archeologiques: XI. 1.960. (pág. 50).

del Arte Sirio que dio salida a la originalidad nativa, expresada sobre todo en la ornamentación arquitectónica. Pero la reacción del Cristianismo Triunfante tan solo duró una centuria, pues el siglo V supone una vuelta a la arquitectura religiosa precedente, inspirándose en templos y dioses prohibidos, es decir en la influencia helénica y en elementos nativos.

¿Formaba parte el trébol de los elementos autóctonos que la originalidad del Arte Sirio dio vida para la ornamentación arquitectónica pagana?, ¿O, tal vez su nacimiento se deba al arte sirio cristiano? Aún no se ha encontrado respuesta a estas interrogantes, sin embargo teniendo en cuenta el contexto religioso y social, podemos inferir que la causa de la incorporación de este tema al repertorio decorativo de la arquitectura, ya fuera pagana o cristiana, obedeció sin duda a fines religiosos y poseyó un determinado contenido simbólico.

De cualquier forma, este tema fue incorporado al Arte Cristiano Primitivo, y pervivirá durante siglos a lo largo de la Edad Media, en Oriente a través del Arte Bizantino y Omeya; y en Occidente a través del Prerrománico y Románico, quedando asegurado su simbolismo religioso por el contexto socio-religioso en que surgió.

Este pequeña hierbecita, aunque desprovista de

los atributos que a otras plantas dan vistosidad y belleza: atractivas flores, bulbosos frutos u hojas carnosas, podía encerrar en su pequeñas hojas trifoliadas un profundo mensaje; posibilidad que no pasó inadvertida a los Padres de la Iglesia.

En el simbolismo cristiano los números también formaban parte del sistema simbólico, no eran expresiones meramente cuantitativas, sino que encerraban complejas ideas, y esta filosofía era particularmente adaptable a las flores y a las hojas. "Desde la Antigüedad el número encerró un contenido simbólico, con reflejo en la literatura y en las Artes. Las culturas mesopotámica, griega, romana y la aportación judaico-cristiana no han hecho sino enriquecerlo"³⁷⁹.

El Cristianismo confirió al trébol desde sus orígenes un simbolismo derivado esencialmente de la morfología de sus hojas, precisamente porque cada hoja esta compuesta por tres hojuelas, es decir, que de cada tallito de trébol, no brotan tres pequeñas hojitas, sino una sola compuesta por tres hojuelas; y puesto que el número tres constituye el símbolo o imagen de la Trinidad³⁸⁰,

³⁷⁹ CAAMAÑO MARTINEZ, J.M.- "Berceo como fuente de iconografía cristiana medieval". Boletín del Seminario de Arte y Arqueología, Valladolid. 1.969. (pág. 180).

³⁸⁰ CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M.- Ob. cit. (pág. 180).
 CIRLOT, J.E.- "Diccionario de Símbolos". Barcelona, 1.991. (pág. 329).
 MIRABELLA ROBERTI, M.- "La Symbolologie paléochrétienne prélude a la symbolologie médiévale". Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa, (Juillet) 1.981 (pág. 186).

la hoja de trébol parecía el elemento perfecto para encerrar tal misterio. Esto quedó claramente testimoniado en Occidente, en los albores de la Oscura Edad Media, cuando San Patricio³⁸¹ en su evangelización de Irlanda muestra el trébol para hacer más próximo a sus gentes el Misterio de la Trinidad, pasando desde entonces, según la leyenda, a ser esta pequeña hierba el emblema de dicho país³⁸². Este simbolismo cristiano atribuido al trébol es recogido por Ferguson, Caamaño Martínez, Pérez Rioja³⁸³ y Morales y Marín³⁸⁴.

El Arte Visigodo incorpora la hoja de trébol en algunas piezas, como en una placa de mármol blanco con forma de hornacina (Il. 90), procedente de Puebla de la Reina (Badajoz), datada como obra del siglo VII, conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Muestra en la parte superior una venera con flor de lis, un motivo sogueado, y debajo dos frisos verticales con roleos con hojas de hiedra y trébol enmarcados en cenefa geométrica.

³⁸¹

San Patricio fue el fundador del Monacato Irlandés y vivió en el siglo V.

³⁸²

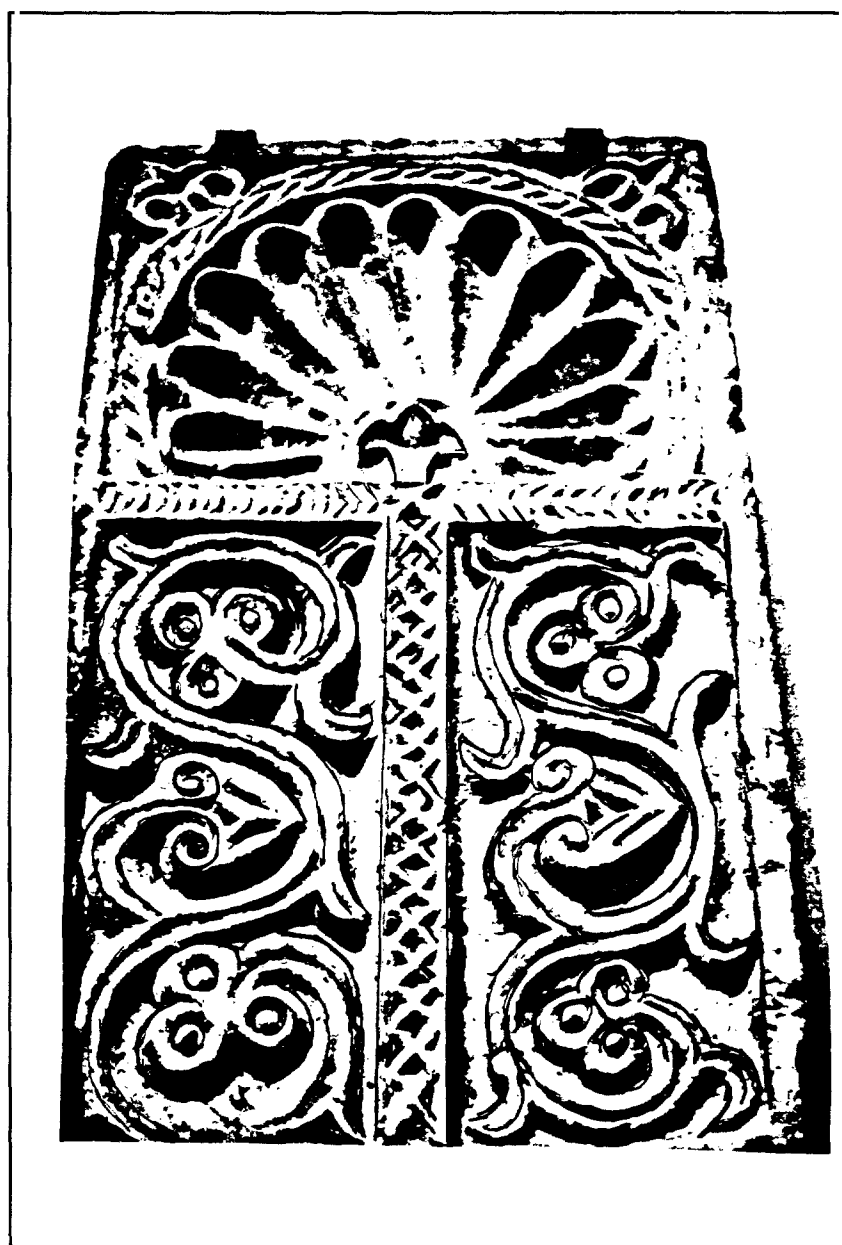
FERGUSON, R. - "Signos y símbolos en el Arte Cristiano". Buenos Aires, 1.956. (pág. 43).

³⁸³

PÉREZ RIOJA, J.A. - "Diccionario de Símbolos y mitos". Madrid, 1.971 (pág. 405).

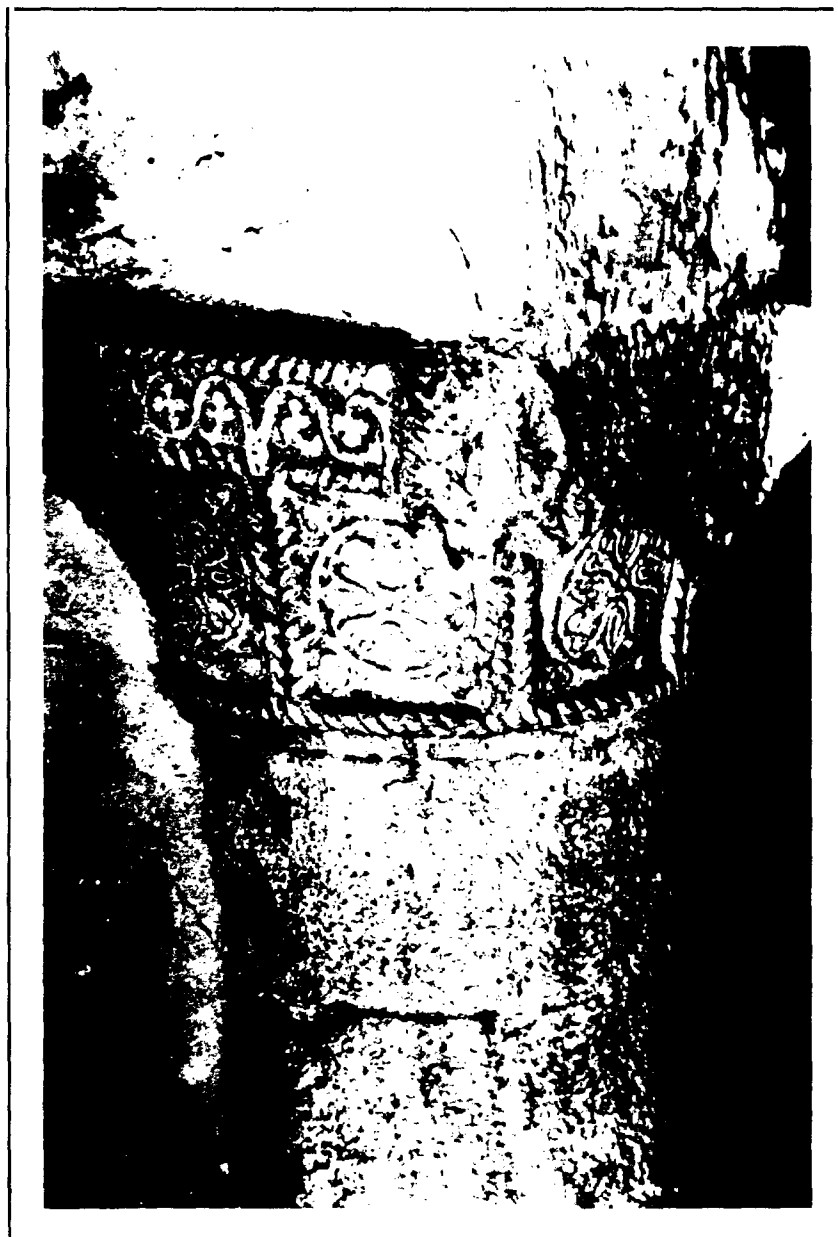
³⁸⁴

MORALES Y MARIN, J.L. - "Diccionario de Iconografía y Simbología". Madrid 1.984. (pág. 324).



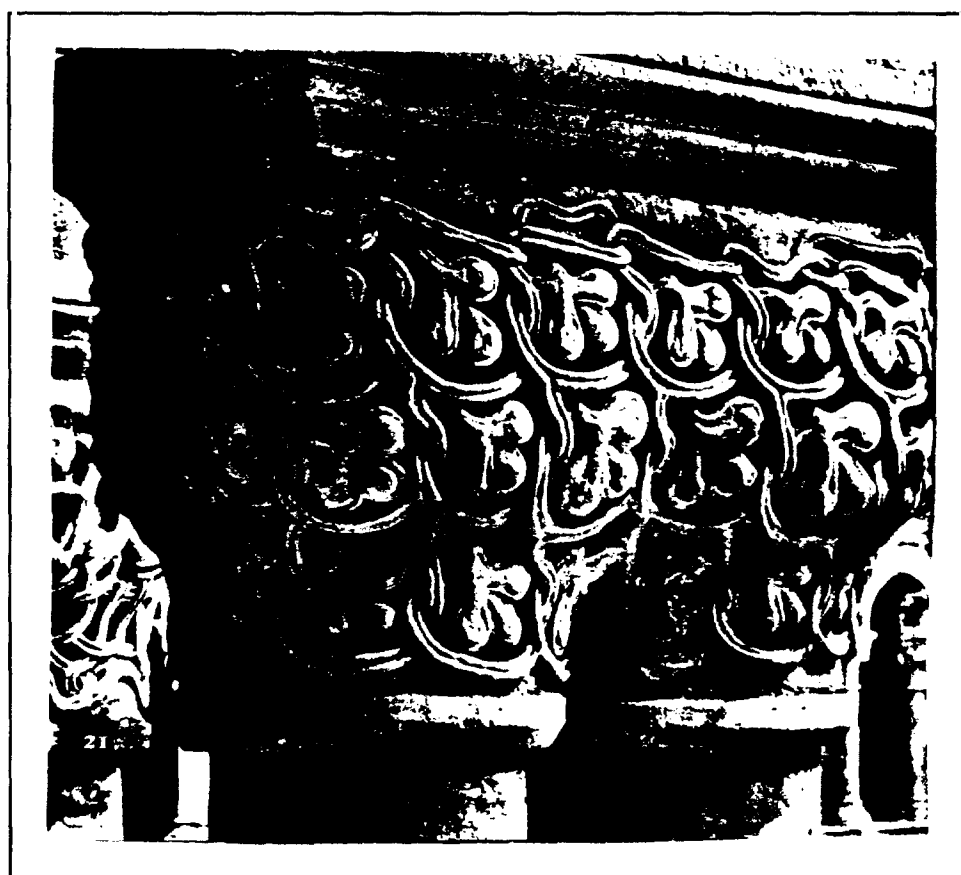
Il. 90.- Placa visigoda. (Museo Arqueológico Nacional de Madrid)

El Arte Asturiano también recoge el tema del trébol en su decoración escultórica; las características hojas trifoliadas aparecen formando roleos en un capitel San Miguel de Lillo (Il. 91).



Il. 91.- Capitel. San Miguel de Lillo (Asturias)

El Románico español recoge igualmente este tema en su flora esculpida; un capitel del claustro de la Colegiata de Santillana del Mar (Santander) (Il. 91), constituye una muestra irrefutable de su presencia; tréboles entrelazados recubren en su totalidad la canastilla del capitel, convirtiéndose en el único y principal tema del mismo. Sorprende gratamente por su belleza y su marcado carácter naturalista.



Il. 92.- Capitel. Claustro de la Colegiata de Santillana del Mar (Santander)

La presencia del trébol en el Arte Prerrománico y Románico pudo ser fruto del fuerte carácter doctrinal que guió a la Iglesia Medieval y que podría haber propiciado, en ocasiones, un lento proceso de asimilación de algunos elementos de la Naturaleza dentro de sus manifestaciones artísticas, con el único propósito de hacer más palpables y comprensible sus conceptos religiosos. Evidentemente, la hoja de trébol al estar compuesta por tres hojuelas era el elemento vegetal idóneo para expresar de forma asequible el Misterio de la Santísima Trinidad al fiel cristiano del Medievo, inmerso, y por ello, conocedor de la Naturaleza que le rodeaba.

V I D

LA VID

La vid pertenece a la familia de las "Vitaceas" que reúne unas seiscientas especies, localizadas principalmente en los países intertropicales; predominan las especies trepadoras, de flores pequeñas con los frutos carnosos y jugosos. A esta familia pertenece el género "*Cissus*", el más importante por el número de especies (comprende él sólo, más de la mitad de las especies de la familia), y el género "*Vitis*", el de mayor interés desde el punto de vista económico, pues a él pertenece la planta más estudiada y conocida de esta familia: "la vid".

La vid es una planta trepadora, compuesta de raíz, cepa o tronco, del cual brotan los sarmientos, es decir, los vástagos que son largos, delgados, flexibles y nudosos, de donde a su vez brotan los zarcillos o tijeretas, los pámpanos y sus racimos de uvas; los zarcillos o tijeretas son unos órganos prensiles que dan sujeción a la planta y le permite encaramarse a los árboles; los pámpanos son las grandes hojas, sostenidas por un largo rabillo, acorazonadas en la base y divididas en cinco gajos más o menos profundos, los cuales, a su vez, tienen los bordes con grandes y desiguales dientes; la nervadura

es palmeada y cada una de las venas principales se dirige a su lóbulo respectivo. Las flores en racimos compuestas, son verdosas, muy pequeñas, pentameras, con los pétalos soldados en la parte superior a modo de campana. Su fruto, la uva, es una baya redonda o elipsoidal, de color de cera o miel muy pálido, casi blanco, o bien rosado, violáceo-azulenco, a veces tan oscuro que parece negro; se agrupan formando un racimo, o mejor dicho y hablando en términos botánicos, una panícula, pues es un racimo compuesto, un racimo de racimos (Il.93).

Las uvas constituyen un codiciado alimento para el hombre desde tiempos Paleolíticos, y hoy sigue siendo una apreciada fruta de mesa; su recolección (vendimia) se realiza a finales del verano o al



Il. 93.- Vid (*Vitis vinífera*, L.), racimo de uvas acompañado de una hoja.

comienzo del otoño; las mejores uvas moscateles, serán sometidas a un proceso de desecación, y con la pérdida de agua se arrugan y se convierten en pasas. Pero en su mayor parte las uvas se destinan al prensado para sacarles el jugo, llamado mosto, con el cual, si no se conserva por artificio sin fermentar, se obtiene el vino.

La vid se supone originaria de las vertientes caucásicas, de las riberas del Mar Negro y de más a Oriente, pero en los países mediterráneos se han descubierto huellas de la especie espontánea o "*Vitis silvestris*" que se remontan a los tiempos Pliocénicos³⁸⁵.

El hombre desde su aparición en la faz de la Tierra, guiado por su instinto depredador, aprovechó todo aquello que la Naturaleza le ofrecía; y los frutos de la vid debieron constituir un apreciado alimento. Ello le llevó a cultivarla desde tiempos antiquísimos, así "a partir de la especie silvestre o labrusca se obtuvo por el cultivo la vid (*Vitis vinífera* L.)"³⁸⁶, que presenta una gran variedad de razas y formas; su cultivo actualmente es uno de los más típicos de la cuenca del Mediterráneo.

³⁸⁵ FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado". Barcelona, 1.980. (pag. 463).

³⁸⁶ LOSA, RIVAS Y MUÑOZ MEDINA.- "Botánica Descriptiva. II Fanerogamia". Granada, 1.961 (pag. 306).

Pedacio Dioscórides dedica varios capítulos de su *Materia Médica* a la vid; de la salvaje o silvestre, escribe en el libro IV, capítulo CLXXXII: "la vid salvaje produce unos sarmientos luengos, como aquellos de la vid ordinaria, leñosos, ásperos y vestidos de cierta corteza toda resquebrajada. Sus hojas se parecen a las de la yerba mora hortense, salvo que son más luengas y algún tanto más anchas. Hace la flor racimosa y el fruto semejante a unos ramillos pequeños, y de granos redondos, el cual después de maduro se torna rojo"³⁸⁷. Vuelve nuevamente a hacer referencia a ella en el Libro V, capítulo II: "Halléanse dos especies de la labrusca o vid salvaje, conviene a saber, una, que jamás perfecciona sus uvas, sino siempre las deja en flor, cuyo fruto se dice enanthé, y otra, que las acaba y madura, produciendo ciertos granos pequeños, negros y de sabor estíptico. Las hojas, los sarmientos, y los pampanicos de aquesta, tienen semejante virtud a los de la vid doméstica"³⁸⁸. "Estas pretendidas "especies" de la labrusca no son otra cosa sino los dos pies de esta estirpe, el masculino y el femenino"³⁸⁹.

³⁸⁷ DIOSCÓRIDES, P.- "Acerca de la Materia Medicinal y de los venenos mortíferos". Traducida del griego al castellano y comentada por Andrés de Laguna. Madrid. 1,984. (pag. 347).

³⁸⁸ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pag. 357).

³⁸⁹ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pag. 469).

Andrés de Laguna, traductor y comentarista de la obra de Dioscórides, deja claro su punto de vista sobre el tema: "Ansi como los villanos y rústicos difieren de los que moran en las ciudades, no en alguna substancial como, sino solamente en los toscos trajes y en las muy agrestes costumbres, por haber sido criados sin disciplina, ni más ni menos difieren la vid salvaje de la doméstica, no por otro respecto sino porque aquesta fue cultivada por la mano y la industria de hombres, y aquella nació y creció por si, sin ayuda humana"³⁹⁰.

En efecto, la vid salvaje (también conocida como silvestre o labrusca) se diferencia de la cultivada porque produce hojas más ásperas y uvas pequeñas y agrias. A partir de la especie espontánea se obtuvieron por cultivo otras razas y formas de la vid (*Vitis vinifera* L.), convirtiéndose las variedades en poco menos que innumerables; varía la figura de las hojas y sus lóbulos, su grosor y consistencia, y sobre todo, varía la forma de los granos del racimo, el color de los mismos, el grosor del hollejo, el sabor de la pulpa que contiene, la época de maduración, etc.

En España se cría silvestre o asilvestrada en los sotos y riberas de gran parte de la península, desde

³⁹⁰ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pag. 357). Comentario de Andrés de Laguna al capítulo II del Libro V.

el litoral atlántico hasta los barrancos de la Costa Brava de Cataluña, y singularmente en los valles de Sierra Morena. La cultivada suele formar robusta cepa de poca altura y extensos viñedos en los llanos y laderas de la mayor parte del país, generalmente hasta 1.000 m. de altura o poco más; florece a partir del mes de abril en las zonas mas meridionales, es cuando se dice que la vid está en "ciernes"; las más precoces empiezan a mulatear en julio, y maduran su fruto a fin de mes, mientras que las tardías no vienen hasta dos meses después.

La gran cantidad de sinónimos castellanos, gallegos, portugueses, catalanes y vascuences empleados para designar ambas especies³⁹¹, así como el amplio repertorio refranero³⁹² alusivo a la calidad y propiedades del vino, y a la maduración de su codiciado fruto, ponen

³⁹¹ Sinónimos de la vid cultivada: castellanos: vidueño, viduño; portugueses y gallegos: vide, videira; catalanes: cep, raimera, vinya; vascuences: mats, ardanza, vasti, matsondo.

Sinónimos de la vid silvestre: castellanos: labrusca, parra silvestre, parrucha, parriza, parrefña; gallegos: videire silvestre; catalanes: llambrusca y llambrusquer; vascuences: basamats, edamats, sasimats, apomats, etc...

³⁹² Refranero popular alusivo al vino:

"Por Santiago pica la uva el pavo".

"Madura la uva agosto y septiembre ofrece el mosto".

"Por agosto ni es vino, ni es mosto".

"Por San Martino (11 de Noviembre) prueba tu vino".

"En llegando San Andrés (30 de Noviembre), el vino añejo es".

"Vino de un año, con este me apaño

y si tiene dos, me apaño mejor

Jerez de tres años, buen vino es,

y mejor de tres veces tres".

"Caldo de parras, mejor que el de gallina,

y de más substancia".

"El vino cría sangre;

la carne, carne;

el pan, panza,

y ande la danza". etc.

de relieve el carácter popular que poseyó la vid en épocas pasadas.

Etimológicamente el nombre de esta planta "**vid**" procede del latín "*vitis*". Los griegos la denominaron con dos vocablos "οἶνο-πῆδος" que significan literalmente "suelo de vino"; curiosamente todos los sustantivos o adjetivos griegos que hacen referencia a la vid no proceden de un vocablo que la designe como tal, pues la lengua griega carece de él, sino que todos hacen referencia a la palabra "οἶνος" que significa "**vino**". Así uva es "οἶν-ἄνθη", o lo que es igual, flor de vino; y vid o viñedo, "οἶνο-πῆδος". La explicación existe y está en el origen, o mejor dicho, en la procedencia del primer vino que llegó a Grecia, ya que a pesar de la importancia que tuvo esta bebida en la cultura helénica no fue invención de los griegos, sino que la importaron desde Creta, como indica el vocablo "οἶνος" (vino), palabra cretense³⁹³.

En cuanto a las propiedades terapéuticas de la vid, hay que indicar que dado el antiquísimo aprovechamiento de esta planta por el hombre, al menos entre los pueblos del Creciente Fértil, cuyas mitologías, e incluso

³⁹³

GRAVES, R.- "Los Mitos Griegos". I. Madrid, 1.985, (pagos. 126 y 133).

los textos del Antiguo Testamento, así lo confirman, es bien seguro que pronto conoció sus propiedades.

En efecto, si el hombre pudo observar con prontitud las cualidades nutritivas de su fruto y el valor tónico del vino, de igual forma debieron de serle perceptibles las virtudes curativas de sus hojas y de la sabia que corre por sus sarmientos; sin duda fue así a juzgar por los amplísimos conocimientos recogidos en el siglo primero de nuestra Era por Pedacio Dioscorides en su obra "Acerca de la Materia Medicinal", pues escribe: "las hojas de las vides majadas con sus pámpanos y aplicadas en forma de emplasto, mitigan los dolores de la cabeza, aplicándose con polenta, tiemplan la inflamación y el ardor de estómago. Lo mismo hacen aplicadas por si solas las hojas, por cuanto son frías juntamente y estípticas. El zumo de los pámpanos, bebido, sirve a los disentéricos, a los que escupen sangre, a los flacos de estómago y a las preñadas antojadizas que apetecen cosas extravagantes. Sirve a los mismos efectos bebida el agua en que hubieren estado en remojo sus pámpanos. La lágrima que destila, y a manera de goma suele cuajarse en sus troncos, bebida con vino extermina la piedra, y aplicada por de fuera, sana los empeines, las asperezas del cuero y la sarna. La misma siendo aplicada con aceite a menudo, hace caer los pelos, y principalmente la que lloran los sar-

mientos verdes cuando se queman, con la cual untadas las verrugas que parecen hormigas, se caen..."³⁹⁴. Los griegos supieron ver también en el vino, bebido con moderación, un tónico excelente, capaz de excitar las funciones digestivas, así el famoso vino hipocrático, vino medicinal, era simplemente vino endulzado y aromatizado con canela, jengibre u otras especias³⁹⁵.

Andrés de Laguna, igual que hiciera Dioscórides quince siglos antes, atribuyó las mismas propiedades a la vid silvestre y a la cultivada, incidiendo en la mayor eficacia de la Labrusca. Nos dice: "la cual, no obstante que nos debe muy poco por haber sido de nosotros ansi olvidada, todavía se esfuerza de servirnos y complacernos con cuanto puede, quiero decir con su fructo, con sus tallos, con sus hojas y con sus flores en infinitas necesidades, principalmente cuando cumple resfriar y restringir notablemente algun miembro, las cuales facultades se hallan mucho más eficaces en la labrusca que en la vid cultivada"³⁹⁶.

Laguna ve con recelo las virtudes de esta planta, y a juzgar por sus palabras la considera más perniciosa que provechosa para el hombre, al escribir: "la vid

³⁹⁴ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (Libro Quinto. Capítulo I.) (pag. 355).

³⁹⁵ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pag. 468).

³⁹⁶ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pag. 470).

no se si en beneficio nuestro o en gran detrimento y daño, fue traspuesta y cultivada por los mortales. Porque si ponemos en una justa balanza todos los inconvenientes y males que consigo acarrea el vino, y en otra los provechos que del se sacan, sin duda conoceremos ser sin comparación aquellos mucho más graves y perniciosos que estos otros útiles al linaje humano". Y continúa: "No puede venir mayor daño, desventura, ni desastre a un nacido que andarse todo cayendo, hablar cien mil desconciertos y desatinos, descubrir su secreto a quienes no se lo piden, encenderse en un fuego voluntario y dejarse ir a rienda suelta tras todo género de lujurias, y por decir, en suma, perder juntamente la razón y el sentido; los cuales inconvenientes, dejadas mil enfermedades a parte, suelen acarrear a los hombres tomándose demasiado el licor de la cepa"³⁹⁷.

Sin embargo, no todo en la vid es negativo para Andrés de Laguna, pues continúa: "Bebido con discreción es mantenimiento muy substancial y salubérrimo al cuerpo juntamente y al ánimo, pues, si bien miramos sus efectos y facultades, calienta los resfriados, humedece los exhaustos y consumidos, engorda los flacos, da color a los descoloridos, despierta los ingenios tardos y perezosos,

³⁹⁷

DIOSCORIDES, P.- Ob. cit.

Andrés de Laguna en el amplísimo comentario al capítulo I, del libro V, que trata de la Vid, expone detalladamente los efectos negativos del vino.

hace buenos poetas, alegra a los tristes y melancólicos, vuelve bien acondicionados los viejos gruñidores y muy difíciles, digierese y distribúyese por las venas más presto que todas las otras cosas de las cuales toma el cuerpo su refección, y, en suma, es único sustentáculo de la vida humana"³⁹⁸.

El Dr. Font Quer escribe sobre las propiedades de los diferentes elementos de la vid, y nos indica: "Digan lo que quieran los secuaces de Baco, la verdadera -agua de cepas- no es el vino, sino aquella agüilla que alojándose en los sarmientos, dentro de los cuales, en llegándose el mes de marzo se halla contenida a gran presión, llora la vid cuando se corta cualquiera de aquellos, si la poda se ha retrasado más de lo conveniente. Entonces fluye gota a gota en cantidad sorprendente... Desde lejanísimos tiempos se atribuyen conspicuas virtudes curativas a esta savia de primavera, que es un remedio popular contra las irritaciones y manchas de la piel, y sobre todo contra la inflamación de los ojos"³⁹⁹.

Pero no sólo la savia tiene propiedades curativas, sino que prácticamente toda la planta es y ha sido utilizada por el hombre en su beneficio: los pámpanos son

³⁹⁸ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pag. 470).
 DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. Libro Quinto, Capítulo I. (pag. 356).

³⁹⁹ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pag. 467)

astringentes, siendo usados con éxito contra la diarrea, un preparado con las hojas de la vid; también sirve contra los sabañones de manos y pies. Si las hojas en vez de cocidas se reducen a polvo finísimo constituyen un remedio popular contra las hemorragias nasales (aspirado a modo de rapé) y también contra las hemorragias uterinas. Las uvas maduras son laxantes, igual que el mosto sin fermentar, y son una fuente de vitamina C. El agraz o zumo de la uva verde, además de refrescante, es astringente y sirve para gargarismos contra las irritaciones de la garganta. Las pasas (usadas en cocimiento) son pectorales. El orujo que se saca de las prensas, calentado por si mismo cuando está en plena fermentación se utiliza para combatir los dolores reumáticos y el artritisismo. Por último, el mosto, fermentado y convertido en vino es un tónico excelente cuando se usa con moderación y excita las funciones digestivas. Muy recientemente ha sido descubierta otra virtud del vino: su capacidad de potenciar la acción de los antibióticos.

* * *

Después de estas nociones botánicas, etimológicas y terapéuticas expuestas sobre la vid, trataré de centrar cronológica y espacialmente su aparición dentro del repertorio decorativo del Arte; es decir, establecer que civilización empleó por primera vez, y en que momento, esta planta como elemento decorativo, indagando asimismo la causa de tal acontecimiento. Es decir, dilucidar el donde, cuando y por qué se produjo su trasvase del Reino Vegetal al Mundo del Arte.

Sin lugar a dudas la antigüedad y origen de esta planta -recordemos originaria de las vertientes caucásicas y de las riberas del Mar Negro-, su abundancia (en la forma silvestre) en toda la extensa franja, cuna de civilizaciones, que constituyó el "Creciente Fértil", junto con la longevidad de su cepa y sus deliciosas uvas, propiciaron el conocimiento y utilización de la vid por el hombre desde tiempos Neolíticos; prácticamente todos los pueblos de la zona: sumerios, babilonios, asirios, egipcios, hebreos, ... aluden, como se comprobará posteriormente, de una forma u otra a esta planta. Por ello no puede extrañar que sea entre estas culturas donde aparezcan las primeras manifestaciones de la vid en el Arte.

Será en el Egipto Faraónico donde se encuentre la vid trasladada al relieve escultórico y a la pintura. Sin embargo teniendo en cuenta la larga vida del Arte Egipcio cabe preguntarse: ¿en que momento tuvo lugar este hecho?.

Pues bien, recordemos que el cultivo de la vid es tan antiguo como el de los cereales y que en las tumbas del Imperio Antiguo se encuentran escenas de la vida cotidiana: agrícolas entre ellas. Tal vez por ello Victor Loret⁴⁰⁰ escribe: "desde la época de las pirámides, es decir, tres o cuatro mil años antes de nuestra Era, las pinturas de las tumbas egipcias nos muestran el cultivo de la vid y la fabricación del vino", encontrándose incluso granos de uva -según él autor- entre las ofrendas funerarias de las tumbas más antiguas. Sin embargo será durante el Imperio Nuevo cuando este tema adquiera, dentro del arte funerario, mayor importancia; en efecto son numerosas las representaciones en tumbas de la dinastía XVIII (1.450 a.de C.) donde aparecen parras y escenas de vendimia, y de prensado de uvas. Como por ejemplo en la tumba 96 b., donde parecen Snnefer y su esposa bajo la parra funeraria y la tumba nº 217, donde aparecen escenas de vendimia en la finca de Ipy, (ambas en la Necrópolis de Tebas).

⁴⁰⁰ LORET, V.- "La Flore Pharaonique d'apre les documents Hiéroglyphiques et les spácimens decouverts dans les tombes". Paris, 1.892 (pag. 99).

Por otra parte, también hay que constatar que los racimos de uvas parecen haber estado siempre presentes en cualquier escena oferente de banquetes o fiestas funerarias de tumbas y templos, tanto del Imperio Nuevo como del Imperio Ptolomáico.

Por consiguiente, se puede afirmar que el tema de la vid aparece en el Arte Egipcio durante el Imperio Antiguo, 3.000 años antes de Cristo. Y dado el carácter simbólico que preside toda manifestación artística en el Valle del Nilo, la presencia de esta planta en su arte funerario, lejos de ser entendida como un simple elemento decorativo, plantea la posibilidad de que pudiera haber encerrado cierto contenido simbólico.

En tumbas, ajuares y jardines funerarios, y en fiestas rituales, la vid siempre estaba presente, al menos a partir del Imperio Nuevo, lo que sugiere la posible existencia de un vínculo entre esta planta y el dios Osiris, teniendo en cuenta además que fue durante el Imperio Nuevo cuando el culto a esta divinidad adquirió mayor importancia, o dicho en otros términos, se popularizó.

¿Qué fue lo que verdaderamente motivó la incorporación de la vid al repertorio del Arte Egipcio?. Recordemos que en las culturas primitivas son muy frecuentes los dioses de la vegetación; de hecho Osiris en

su concepción originaria era uno de estos grandes dioses⁴⁰¹. Símbolo de la semilla que muere para renacer meses más tarde en forma de espiga; era el dios bienhechor que propiciaba la crecida del Nilo, rejuvenecía los campos, daba crías a los ganados; era asimismo un dios civilizador que enseñó a los hombres a cultivar el suelo irrigado, a fabricar armas y útiles, pues a él se le atribuyó el invento de la metalurgia.

Pues bien, Osiris, cuyo culto se cree nació en el Delta durante la época Pre-Dinástica, extendiéndose al resto del valle durante el Imperio Antiguo, adquirió en este período el carácter de dios funerario que siguió poseyendo durante milenios, al desplazar a Anubis de su categoría de rey de los muertos⁴⁰², convirtiéndose en una de las más importantes y complejas divinidades egipcias. Así el gran misterio de la muerte y del renacimiento de la vida que la Naturaleza anualmente escenifica fue personificado por Osiris, dios que muere y renace eternamente, pues cada año resucitaba aportando el milagro de la inundación acompañada de fertilidad, que hacía renacer las plantas y resucitar al mundo entero del letargo in-

⁴⁰¹ PIJOAN, J.- "Arte Egipcio". Summa Artis, vol. III. Madrid, 1.975. (pag. 74).

⁴⁰² JAMES, E.O.- "Los Dioses del Mundo Antiguo". Madrid, 1.962 (pag. 198). Escribe: "con la difusión del culto de Osiris, desde Busiris, en el Delta, hasta el Alto y Bajo Egipto, el en el final de la dinastía V, la situación de los muertos tomó un carácter distinto, Osiris era al mismo tiempo Señor del Infierno y el hijo del dios terrestre Geb y de la diosa del cielo Nut".

vernal; Osiris aparejado con el Nilo, y con su crecida anual, devolvía la vida a los campos.

Esta divinidad se convertirá durante el Imperio Antiguo, junto con Isis (esposa y hermana) y Horus (hijo) en uno de los dioses más importantes de Egipto, constituyendo la Triada del Delta, y sufrirá en su "propia carne" todo el proceso de la vida vegetal que lleva a la muerte y posterior resurrección⁴⁰³; resurrección que se verificaba anualmente en Egipto con la gran fiesta de otoño, llamada de Khoiak⁴⁰⁴.

Así fue elaborándose durante el Imperio Antiguo una compleja filosofía religiosa que dio lugar al nacimiento del "Mito de Osiris", para dar respuesta y explicación a los misterios de la Naturaleza, que gozó siempre de una importancia excepcional porque intentaba dar respuesta al problema de la vida y de la muerte, porque instauraba la creencia de la vida de ultratumba. Durante el Imperio Nuevo el triunfo de Osiris fue completo, pues su doctrina de "salvación eterna" se popularizó,

⁴⁰³ Osiris, hijo de Geb (la Tierra) y Nut (el Cielo) fue muerto por su hermano Seth, celoso de su grandeza, pero Isis, su amante esposa y hermana, por medio de conjuros mágicos y con la ayuda de Anubis y Neftis, le devolvió la vida. Poco tiempo después Isis dio a luz a un niño, Horus, que vengará la muerte de su padre y reinará en su trono. Por ello el Faraón como hombre mortal era evocado bajo el aspecto de Horus y después de su muerte, cuando pasada a la inmortalidad, se transformaba en Osiris, bajo cuyo aspecto era adorado también.

⁴⁰⁴ Las inscripciones ptolomáicas de los muros del Templo de Osiris en Denderah describen con todo lujo de detalles la llamada fiesta de Khoiak, en la que se rememoraba los funerales y la resurrección de Osiris. JAMES, E.- Ob. cit. (pag. 84) Indica la importancia y el carácter popular de Osiris y describe el desarrollo de esta importante festividad egipcia.

forjándose la idea de que los muertos vivían en una región especial⁴⁰⁵.

Osiris, mejor que ninguna otra divinidad del Panteón Egipcio, nos permite ver el carácter dinámico de la religión egipcia, cuya evolución fue al compás de las vicisitudes políticas. Pues bien, Osiris fue representado de varias formas, entre ellas, la de pilar, al que los egipcios denominaban "dad"; este pilar, símbolo para unos de la columna vertebral del dios, es para otros reminiscencia del primitivo árbol de Osiris, es decir, una figura elaborada de lo que fue en su "origen el símbolo de aquella divinidad vegetal, un leño cilíndrico, un árbol muerto de ramas cortadas, que tenía que florecer"⁴⁰⁶; era la alusión al milagro anual de reverdecer los árboles secos. En ese símbolo "dad", todos los egipcios veían plasmada

405

En Egipto, desde los tiempos más remotos hubo una creencia en la pervivencia del hombre más allá de la muerte. Los egipcios consideraban al hombre compuesto de cuerpo material y de dos seres espirituales, "ba" y "ka". La muerte consistía en la separación de estos dos elementos. Era importante conservar el cuerpo con el fin de que el alma pudiera volver a él, de ahí la momificación.

Las doctrinas egipcias acerca de la salvación eterna han sufrido una profunda evolución que se ha definido como una democratización de las creencias y de la práctica de ultratumba; este proceso evolutivo se conoce a través de los textos funerarios que en todo tiempo acompañaron al difunto en su última morada; son los Textos de las Pirámides para las dinastías V y VI, los Textos de los Sarcófagos en el Imperio Medio, y el Libro de los Muertos a partir de la Dinastía XVIII.

Durante el Imperio Antiguo los Textos de las Pirámides sólo se ocupan del destino del Faraón, él sólo tendría acceso a la otra vida en la que regiría el País Celeste, para lo que necesitaba servidores, por ello los nobles obtenían el derecho a enterrarse junto a su Faraón, y solo en calidad de servidores tenían derecho a la otra vida. Será en el Imperio Nuevo, cuando todo hombre pueda acceder a la inmortalidad, ya que existía una región especial, el Reino de Poniente al que tenían acceso las almas después de pasar un juicio ante el Tribunal de Osiris, en el que tenía lugar el peso de las almas; en un platillo de la balanza se colocaba el corazón del hombre, y en el otro la pluma de la diosa Maat (diosa de la verdad).

406 PIJOAN, J.- Ob. cit. (pag. 75).

con total claridad la idea de la resurrección⁴⁰⁷, que fue compartida por otros elementos vegetales, como la **vid**; la cual se convirtió en **atributo de Osiris** llegando a jugar un papel considerable⁴⁰⁸ en el misterio de la muerte y resurrección.

Consiguientemente, la estrecha relación del drama estacional con la muerte y resurrección del dios, y de todo esto con la posibilidad de una nueva vida más allá de la sepultura, demuestra la íntima relación que existe entre los atributos de Osiris, la **vid** entre ellos, y el **simbolismo de resurrección** que estos poseyeron.

El contenido simbólico atribuido a la vid dentro del Arte Egipcio queda corroborado cuando comprobamos la importancia que esta planta tuvo en otros pueblos de Mesopotamia y del Próximo Oriente desde épocas remotísimas, por esto Chevalier y Gheerbrant⁴⁰⁹ afirman que desde los orígenes, el simbolismo de la vid está afectado de un signo eminentemente positivo.

⁴⁰⁷ PIJOAN, J.- Ob. cit. (pag. 74).

⁴⁰⁸ AL GAYET.- "L'Art Copte".-Paris, 1.902 (pag. 72 y 73). En su investigación sobre la iconografía y los orígenes de esta dentro del arte Copto, estudia los símbolos osíriacos, considerando la vid, como uno de ellos.

⁴⁰⁹ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- "Dictionnaire des Symboles".- France, 1.969. (pag. 801).

En Mesopotamia, antes de que surgiese la ordenación de los dioses de la Naturaleza, antes de que la teología suministrase a la religión un panteón extenso en donde predominaba el principio masculino, los poderes productivos de la tierra habían proporcionados, ya en tiempos prehistóricos, unas divinidades en las que predominaba el elemento femenino. La Tierra Madre era la fuente inagotable de la nueva vida; en consecuencia, el poder manifiesto de la fertilidad, en todas sus formas, se personificó en la diosa, que era la encarnación de las fuerzas reproductivas. Ella era quién renovaba la vegetación, favorecía las cosechas y la cría de los animales. En estas comunidades agrícolas del Tigris y del Éufrates se pensó en la Diosa de la Tierra como un poder generador de la naturaleza total, y se la hizo responsable de la renovación periódica de la vida en la primavera después de la oscuridad invernal. Así adquirió el carácter de una diosa polivalente, destinada a ser conocida por muchos nombres: en la mitología sumeria, Nirhursaga, "Madre de la Tierra" y Ninsikill, "La Señora Virgen"⁴¹⁰.

410

Esta diosa contrajo matrimonio con el más antiguo de los dioses sumerios, cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos, llamado EnKi o Ea, dios de las aguas, de la sabiduría divina, fuerte de toda ciencia secreta, y por tanto, dios de la inteligencia, que encerraba la creatividad activa, el principio masculino, y que llegó a formar la primera de las triadas babilónicas, compuesta por Anu (dios del cielo) y Enlil (dios de las tormentas): pues bien, según George LECHLER ("The Tree of life in Indo-European and Islamic cultures". *Ars Islamica* 1.937, pag. 369-420): "en Babilonia el "árbol de la vida" era llamado "árbol de Ea", padre de los dioses, y se encontraba en Eridú, donde los babilonios situaron su Paraíso Terrenal; creían que aquel que comiera de sus frutos alcanzaría la "vida eterna".

El autor en el artículo indicado llega a plantearse la posible identificación del "árbol de la vida" con la cepa de la vid.

Pues bien, en Sumer, al principio, la vid estuvo consagrada a esta Diosa Madre, y la hoja de vid, ya desde la segunda mitad del milenio IV a. de C. era signo de vida. Esta Diosa Madre, inmutable, inmortal, omnipotente, madre productora de la vida fue la figura dominante de las antiguas religiones del Próximo Oriente, y así la vid se convirtió en "expresión vegetal de la inmortalidad"⁴¹¹. "La vid será identificada por los antiguos orientales como hierba de la vida", convirtiéndose en "árbol sagrado, sino divino" en las religiones circundantes al Antiguo Israel⁴¹²; hecho nada insólito pues, "desde los tiempos más remotos se ha conferido al árbol una significación religiosa", y se ha creído ver en "el árbol la morada de la divinidad"⁴¹³.

Por otra parte, la vid es una de las plantas cuyo nombre aparece repetidamente en los textos bíblicos; el Antiguo Testamento precisamente aportará datos enriquecedores que han permitido ampliar el conocimiento que se poseía de las religiones de los pueblos vecinos del Antiguo Israel, ya que con frecuencia el Antiguo Testa-

⁴¹¹ CHEVALIER, G. y GHEERBRAND, A.- Ob. cit. (pag. 802).

⁴¹² Estas afirmaciones entrecomilladas y los argumentos aquí esbozados han sido estudiados en profundidad por George LECHLER en una publicación titulada: "The Tree of Life in Indo-European and Islamic cultures" (Ob. cit.)

⁴¹³ PERÉZ RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos".-Madrid, 1.971.- (pag. 73).

mento se hace eco de la mitología y tradiciones de los pueblos mesopotámicos⁴¹⁴, y nos permite ver como el pueblo hebreo se impregnó lentamente de algunos conceptos religiosos vecinos, convirtiendo a la vid en un árbol mesiánico⁴¹⁵; y su fruto, la uva, fue uno de los bienes más preciados para el hombre hebreo, que la utilizó con frecuencia en metáforas y alegorías⁴¹⁶.

Conociendo la importancia atribuida a la vid por las antiguas religiones de los pueblos mesopotámicos, o mejor dicho, de todo el Creciente Fértil, cabe plantearse una interrogante: ¿es correcto afirmar que este tema apareció únicamente en el arte Egipcio, descartando su presencia dentro del Arte Sumerio y Babilonio?.

Las condiciones geográficas y climatológicas⁴¹⁷, la inestabilidad política de los pueblos de Meso-

⁴¹⁴ Concretamente, me refiero aquí, al Libro del Génesis y al del Éxodo.

⁴¹⁵ Término utilizado por CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. en su Diccionario de Símbolos, (Ob. cit., pag. 801). Pero también se deduce con facilidad de la lectura de los textos: Miqueas IV. 4 y Zacarías III. 10.

MIQUEAS IV. 4: "Sentárase cada uno bajo su parra y bajo su higuera
y nadie les aterrorizará,
porque lo dice la boca de Yahvé de los ejércitos".

⁴¹⁶ REYES I. XXI. 1 y ss.
PROVERBIOS DE SALOMÓN III. 18.
GÉNESIS IX. 20.
CANTAR DE LOS CANTARES II. 13 y otros.
ZARACÍAS III. 10.
JUECES IX. 13.

⁴¹⁷ La devastadora sequía en verano, las lluvias torrenciales en invierno, y la imprevisible conducta del Tigris y Éufrates.

potamia⁴¹⁸, junto con lo deleznable del material constructivo empleado, son, todos ellos, factores que han contribuido a la desaparición de la mayoría de las manifestaciones artísticas de estos pueblos; por tanto, la ausencia plástica del tema de la vid no descarta la posibilidad de sus existencia en el arte de los primeros pueblos mesopotámicos, habida cuenta de los profundos contenidos simbólicos que poseía.

Quizás por todo ello se tendrá que esperar hasta el primer milenio antes de Cristo para encontrar este tema, objeto de estudio, en manifestaciones de Arte Asirio, Sirio y Frigio.

La vid aparece con frecuencia en los relieves del período Asirio Tardío, cuya cronología se extiende desde el año 1.000 al 612 a. de C.; en ellos se evidencia la soberbia capacidad de observación y el extraordinario detallismo del pueblo asirio -patente también en los temas botánicos-, que permiten identificar, sin lugar a error, la presencia de la vid en ellos. Así la encontramos: en el relieve de la Capitulación de Lachish (en Palestina), de Kuyunchik (Nínive); en el denominado "Leo-

418

Mesopotamia estaba dividida en un conglomerado de ciudades-estado muy laxamente unidas en determinados momentos para hacer frente a necesidades urgentes. Por otra parte, al carecer de fronteras naturales se convirtió en objeto, a lo largo de la Historia, de constantes conquistas por pueblos extranjeros.

nes en el Parque Real de Kuyunchik (Nínive); y en el conocido relieve titulado: "El reposo bajo la parra" en el que Asurbanipal y la reina Asur-Sharrat toman un refrigerio a la sombra de una frondosa parra de un jardín de Kuyunchik (Nínive), (todos ellos hoy conservados y expuestos en el Museo Británico de Londres).

En Siria septentrional surgirá entre los años 850 y 650 a.C. un arte fomentado por nobles de estirpe siria, aramea e hitita, en el que nuevamente se encuentra este tema, tanto en las escenas funerarias (por ejemplo la Estela de Marash), como en los relieves rupestres, (como el de Ivriz).

La Estela de Marash muestra a un hombre sedente que lleva una espiga en una mano (alusión al trigo) y una copa en la otra (alusión al vino), frente a él dos mujeres portan frutos bulbosos en sus manos; frutos que Henry Frankfort⁴¹⁹ identifica con granadas, y en los que creo ver con claridad, capsular de adormidera⁴²⁰. Aquí entien-

⁴¹⁹ FRANKFORT, H.- "Arte y Arqueología del Oriente Antiguo". España, 1.982 (pag. 320).

⁴²⁰ La Adormidera ("*Papaver somniferum*") ~~fue utilizada como planta medicinal desde tiempos remotísimos; babilonios, egipcios y griegos han dejado constancia de ello. En Europa ya en épocas protohistóricas, y sirvió tanto de alimento como para la obtención de aceite.~~

Por otra parte, cilindros-sellos babilónicos representan cabezas de adormidera, e igualmente el arte minoico y micénico recoge este tema en su arte, siempre como símbolo de la diosa de la fertilidad; en Gaziz (Creta), se encontró una imagen de una diosa con cabezas de adormidera en su tocado; otra diosa tallada en una moldura de Palaikastro lleva adormideras en la mano, y en el anillo de oro del Tesoro de la Acrópolis de Micenas, una diosa (Demeter), entrega tres cabezas de adormidera a una coré en pie.

A causa de la cantidad de semillas contenidas en cada una de las cabezas de adormidera, se convirtió en símbolo de la fertilidad de Demeter. (DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. pag. 447).

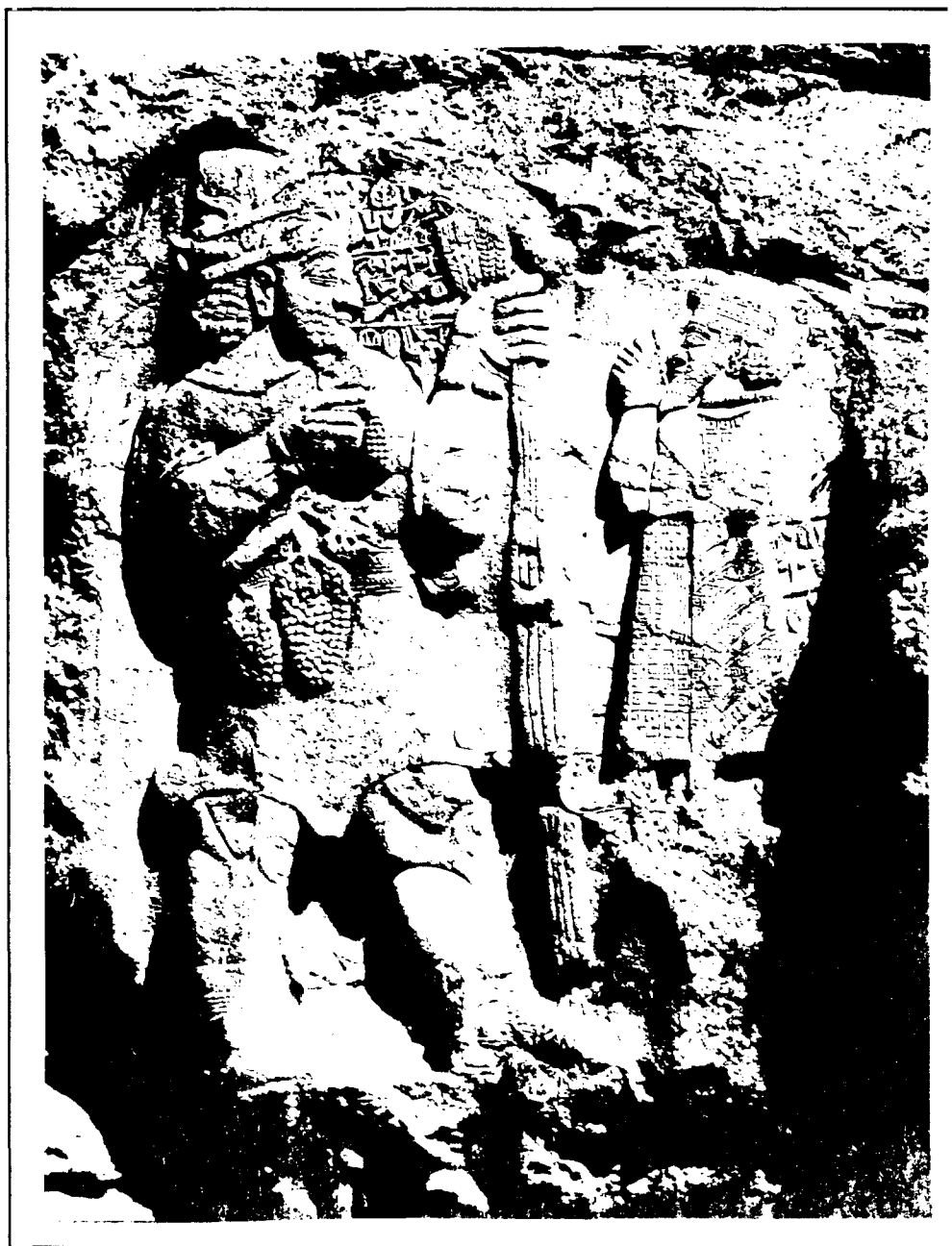
do que el simbolismo de resurrección y rejuvenecimiento dado al trigo por Frankfort⁴²¹ debe hacerse extensivo al caldo de la vid y a las adormideras. Para ello hemos de considerar también que "en Siria como en todo el Próximo Oriente, y en el Egeo el culto de los muertos estaba ligado a los ritos estacionales de fertilidad, y así el resurgir de la vida en la primavera se relacionaba con la regeneración más allá de la tumba"⁴²².

En el relieve rupestre de Ivriz, (Il. 94) (hoy en el Museo Arqueológico de Estambul) del que se ha dicho es un ejemplo temprano del Arte Frigio, vemos al dios Sandas llevando en sus manos un sarmiento de vid cargado de uvas y un manojo de espigas de trigo; delante de él el rey Urpalla, de pie con las manos alzadas en ademán de devoción; el carácter alegórico es evidente, el dios de la vegetación otorgando a los hombres los frutos de la tierra, o quizás el dios Sandas haciendo partícipe al rey de Tyana de aquellos frutos capaces de otorgar la vida eterna, la inmortalidad.

Sobre la papaver somniferum, Robert GRAVES (ob. cit., pag. 19) recoge: "Las semillas de adormidera eran utilizadas en Grecia, como un condimento del pan, y las adormideras estaban asociadas con Demeter por crecer en los sembrados, pero también a causa de sus cualidades soporíferas y de su color escarlata que simboliza la resurrección después de la muerte".

⁴²¹ FRANKFORT, H.- Ob. cit. (pág. 320).

⁴²² JAMES, E.- Ob. cit. (pág. 213).



Il. 94.- Relieve rupestre de Ivriz (Museo Arqueológico de Estambul).

El tema de la vid también está presente en el Arte Griego, donde aparece repetidas veces reproducido en su cerámica. Este elemento decorativo, como se ha podido comprobar en páginas anteriores, no fue originario de la cultura griega. ¿De donde fue importado? ¿Cuál fue su fuente de inspiración?.

Como se indicó en páginas anteriores, los griegos conocieron el vino antes que el cultivo de la vid; no lo inventaron ellos como nos quiere hacer creer la tradición griega, según la cual la invención del vino fue obra de Dionisos, allá en el Monte Nisa cuando aún estaba bajo la tutela de las Ninfas, sino que parece haber sido importado de Creta, al menos Robert Graves⁴²³ en su pormenorizado estudio sobre los mitos griegos así lo asegura. Opinión compartida, en parte, por Chevalier y Gheerbrant⁴²⁴ cuando escriben: "entre los griegos el cultivo de la vid es de tradición relativamente reciente"; así pues, todo parece indicar que tanto la planta como el vino llegaron a la península Helénica a través de Creta.

La presencia de la vid en el Mundo Griego hace que surjan una serie de interrogantes: ¿responde la adop-

⁴²³ GRAVES, R.- Ob. cit. (pág. 129). Después de analizar la fábula mística de Dionisos en la que ve la difusión del culto de la vid por Europa, Asia y Norte de Africa, comenta la procedencia del culto del vino, amparándose en el origen etimológico de la palabra y en el carácter de la divinidad cretense, el dios Zagreo, que será posteriormente asimilado por Dionisos.

⁴²⁴ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 803).

ción de este tema en el arte a un fin exclusivamente decorativo? ¿o, por el contrario, pudo haber encerrado cierto simbolismo de carácter religioso?. Y en tal caso, ¿influir la longevidad de su cepa o las propiedades estimulantes del "néctar" de sus frutos?.

Las respuestas a estas interrogantes parecen hallarse analizando la mitología griega, y en especial una de sus divinidades: Dionisos, "al que los griegos identificaron con diversas divinidades masculinas de la fertilidad de la Naturaleza, cuyas funciones y atributos asumió"⁴²⁵, siendo su personalidad resultado del sincretismo de varios dioses preexistentes a él.

Es de todos conocido el carácter alegre y desenfrenado de este dios, asociado con la vid y el vino, pero bajo esta imagen desenfadada y popular, se encierra otra tremendamente espiritual y mística, pues Dionisos era el dios de la vegetación, un dios vivificador de la Naturaleza, muerto y vuelto a la vida⁴²⁶ como cada nueva floración anual; este dios poseedor de la medicina y la adivinación tenía el poder de curar los cuerpos y las almas por la purificación.

A esta divinidad del Reino Vegetal le fueron

⁴²⁵ RODRÍGUEZ ADRADOS, J.V.- "Dioses y Héroes. Mitos Clásicos". Barcelona, 1.985 (pág. 32).

⁴²⁶ Por orden de Hera (esposa de Zeus, dios supremo del Olimpo) los Titanes se apoderaron del recién nacido, Dionisos (hijo ilegítimo de Zeus), lo descuartizaron e hirvieron sus pedazos en una caldera, pero su abuela Rea (diosa de la tierra) lo salvó, recomponiéndolo y volviéndolo a la vida. (GRAVES, R.- Ob. cit. pág. 125).

consagradas varias plantas, entre ellas la vid, que fue utilizada con profusión en los ritos dionisiacos; ritos orgiásticos en honor del dios, cuyas huellas todavía perduran en las fiestas de vendimia de muchos lugares. Se trataba de celebraciones colectivas, sólo para iniciados, en las que solían mezclarse danzas y representaciones mistericas que aludían a la inmortalidad de la Naturaleza y desembocaban en un desenfreno total, al que suponían se llegaba a través de la ingestión de vino y cerveza de hiedra⁴²⁷. Por tanto, el culto a Dionisos estaba asociado con el conocimiento de los misterios de la vida después de la muerte, y llegó a adquirir una importancia grandísima. "Es esta unión de Dionisos con los misterios de la muerte, o lo que es igual, con el renacimiento y conocimiento, lo que ha hecho de la vid un símbolo funerario"⁴²⁸, y "del vino, considerado desde la Grecia Antigua como sangre de Dionisos, la bebida de la inmortalidad y el símbolo del conocimiento, de la iniciación"⁴²⁹.

⁴²⁷ Sobre este punto, es decir, el vino como bebida de iniciación, creo interesante destacar una cita extraída de GRAVES, que dice, aludiendo al banquete otoñal que se celebraba en honor de Dionisos: "Ahora ya no creo que cuando sus Ménades recorrían airadas el campo despedazando a animales o niños, y se jactaban de que habían hecho el viaje de ida y vuelta a la India se habían embriagado únicamente con vino o con cerveza de hiedra, sino que utilizaban esas bebidas para suavizar los tragos de una droga más fuerte: un hongo crudo, "amanita muscaria", que produce alucinaciones, desenfrenos insensatos, visión profética, energía erótica y una notable fuerza muscular" GRAVES, R.- Ob. cit. (pág. 7).

⁴²⁸ JAMES, E.- Ob. cit. (pág. 213).

⁴²⁹ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 805).

La vid, por tanto, estaba presente en todas las ceremonias relativas a la divinidad, lo que explica la aparición de la hoja o de la cepa en la cerámica ática, a veces como único tema, a veces asociada a otros, pero adquiriendo siempre unas connotaciones simbólicas que descartan la exclusividad decorativa de esta planta en la cerámica ática⁴³⁰.

Lo expuesto hasta aquí son argumentos que evidencian el contenido simbólico que poseyó la vid en el Arte Griego; ahora bien ¿pudo contribuir también a la forja de su simbolismo, la longevidad de la cepa o las propiedades tónicas del vino?.

Particularmente entiendo que esta planta, con frecuencia centenaria, fue elegida por el hombre desde la Proto-Historia para simbolizar la vida, y fue considerada árbol sagrado, el árbol de la Diosa Madre, precisamente por ello. Este concepto secular, de honda raigambre en los orígenes mitológicos de todo pueblo, también está presente en la cultura griega, donde la hoja de vid, por su forma palmeada de cinco puntas, representaba para los griegos la mano de la diosa Rea, diosa de la Tierra; la vid, también será considerada por lo griegos un árbol sagrado, al que correspondía el mes de septiembre por

⁴³⁰ Recordemos que el estilo de las "figuras negras" presenta la desaparición de los temas puramente decorativos, siendo reemplazados por otros motivos variados, pero siempre de carácter narrativo (dionisiacos, funerarios, cotidianos, etc.)

tener lugar en él la vendimia.

Durante el período Helenístico el tema de la vid fue muy popular en el arte⁴³¹. La cultura helenística y Asia Menor, como ámbito geográfico, se convirtieron en el marco apropiado para que el tema de la vid se plasme en piedra; en efecto, es precisamente en Siria, en el teatro de Dushara (datado del último cuarto del siglo I a. C.) donde aparece una ornamentación vegetal de hojas y frutos de vid⁴³²; tema que pervivió durante siglos en ámbitos paganos sirios. No olvidemos que Siria permaneció ocupada por macedonios durante tres siglos (desde el año 333 a.C., fecha de la conquista de Alejandro Magno, hasta el 105 d.C., en que se convirtió en provincia del Imperio Romano), lo que explica su profunda tradición helenística.

Es factible que el hombre griego, por su carácter receptivo, propio del espíritu helenístico, y en su deseo de conseguir una simbiosis cultural, no dudara en asimilar conceptos, costumbres e incluso normas estéticas de otros pueblos, llegando a adoptar aquella de indicar la advocación del edificio mediante la utilización de algún símbolo representativo de su culto, como

⁴³¹ DIMAND, M.- "Studies in Islamic Ornament. I Some aspects of Omayyad and Early 'abbásid Ornament" Ars Islamica. 1.937. (pág. 294)

⁴³² BUTLER, C. H.- "Ancient Architecture in Syria. Southern Syria". Parte II. Leyden, 1.914. (pág. 380 y ss.)

hicieran en Siria los seguidores de Baal⁴³³, y no dudarán en emplear elementos que pudieran simbolizar o evocar a cierta divinidad en aquellos monumentos arquitectónicos cuya incorporación no supusiera una ruptura con los principios estéticos y religiosos griegos, y para ello que mejor lugar que el "teatro".

En este contexto hemos de entender la presencia de la vid en los monumentos paganos helenísticos o de influencia helenística; presencia que estaría asociada al dios Dionisos, y como tal, debe ser entendida como una clara alusión dionisiaca. Su presencia indicaría la advocación de determinados edificios a aquella divinidad.

El Arte Romano no podía ser ajeno a un tema decorativo, el de la vid, tan empleado y difundido en todo el Mediterráneo Oriental y carácter simbólico tan marcado. Así Roma, crisol de culturas y formas estéticas, adoptará a Dionisos al que los romanos conocerán con el nombre de Baco, con los mismos ritos y atributos que tuviera el griego; "la vid y los pámpanos fueron consa-

⁴³³ GRABAR, A.- "Recherches sur Les sources juives de l'Art Paléochrétien". Cahiers Archéologiques: XI. 1.960 (pág. 48).

GRABAR, A.- "La Edad de Oro de Justiniano". Universo de las Formas. Madrid, 1.966 (pág. 264). Concretamente en esta obra, el autor indica que esta práctica era todavía utilizada a finales de la Antigüedad: "así en Palmira, en torno a las puertas y en las cornisas del templo de Baal, donde los relieves son importantes, se ven follajes y racimos de uva, guirnalda de hojas de laurel, etc."

grados a Baco"⁴³⁴ dentro de la cultura romana. Temas como los roleos de vid y escenas de vendimia seguirán desempeñando un importante papel en el arte funerario⁴³⁵ y conservando el simbolismo de inmortalidad⁴³⁶ que ya poseía; en frisos, mesas, altares funerarios, sarcófagos y arcos conmemorativos⁴³⁷, encontramos roleos de vid y racimos picoteados por pájaros que aluden al fervor dionisiaco, rizos de viña con grifos y leones, que aluden a los ritos báquicos y órficos; y silenos y erotes vendimiadores vinculados al mito dionisiaco⁴³⁸.

En Hispania concretamente, aparecen en varios fragmentos pétreos racimos de uvas picoteados por pájaros, entre ellos un friso encontrado en Barcelona, atribuido al siglo III d.C. que Alberto Balil en su artículo: "Las Esculturas Romanas en la Península Ibérica"⁴³⁹ indica que el desarrollo de la temática decorativa de esta pieza se halla estrechamente vinculada al de la difusión del tema de roleos y figuras. Sobre ello escribe: "En la

⁴³⁴ PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 74).

⁴³⁵ MIRABELLA ROBERTI, M.- "Le Symbologie Paleochrétienne prélude a la symbologie medievale". Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa. Juillet, 1.981. (pág. 183).

⁴³⁶ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 805).

⁴³⁷ Arcos conmemorativos como el Arco de los Servios, en Pola, edificado en honor de sus padres difuntos.

⁴³⁸ PIJOAN, J.- "Arte Romano" Summa Artis, Tomo V. Madrid, 1.979. (págs. 214, 215 y 339).

⁴³⁹ BALIL, A.- "La Escultura Romana en la Península Ibérica" Bol. Arte y Arqueología de Valladolid, (IV), 1.981. (pág. 235).

península Ibérica lo encontramos en el monumento de los Atilios de Sabado (Zaragoza), decorando pilastras, o bien columnas como en Beja. En algunos lugares el tema aparece asociado al de erotes vendimiadores, vinculado al mito dionisiaco. No ha faltado quién haya querido ver en todos ellos un simbolismo cristiano, aunque la iconografía cristiana adopte este tema, que ni por su origen, ni significado puede ser considerado como exclusivamente cristiano, y sí puede aceptarse que su primitivo significado como símbolo dionisiaco se banalizó rápidamente al vincularlo a roleos de otras especies vegetales en los cuales también aparecen aves".

La flora romana, y en especial la vid con sus sinuosos sarmientos, sus grandes pámpanos y sus jugosos racimos eran de origen naturalista; creada por los artistas griegos y romanos a través de la observación directa de la Naturaleza. Los follajes de vid cargados de racimos interpretados con el esmero y la depurada técnica greco-romano adquieren un relieve y un modelado que le da una apariencia real y viva.

El tema de la vid, y su simbolismo lejos de ser exclusivo de las culturas paganas, será adoptado por el Cristianismo, que conferirá a esta planta, a su fruto y al vino, un significado mucho más amplio que el que ya

poseía desde la más remota Antigüedad; significado que pervivirá hasta nuestros días. Por ello, la vid, mejor que ninguna otra planta, pone de manifiesto la importancia del simbolismo floral en la religión cristiana.

El Cristianismo no podía ser ajeno al simbolismo de la vid, tan notorio en las religiones más importantes de la Antigüedad Clásica; existían tres fuertes razones que para su pervivencia:

- 1ª) El Cristianismo, recordemos, bebía en fuente hebreas, y son muy numerosas las citas que en los Textos del Antiguo Testamento aluden a la viña, a la vid, a su fruto y al vino. Gozan de un lugar privilegiado.
- 2ª) Porque la vida de Dionisos y Baco guardaba ciertas analogías con determinados pasajes de la vida de Cristo, al que también se le asoció la vid y el vino, y además porque durante la gestación de la nueva religión compartió con aquella, espacio y tiempo.
- 3ª) Porque los textos del Nuevo Testamento, junto con los comentarios e interpretaciones que de ellos hicieron los Santos Padres de la Iglesia están repletos de alegorías y alusiones a la viña y a la vid.

En el simbolismo de la vid, mejor que en ningún otro, se puede observar el sincretismo religioso, pues seguirá significando: "vida", "inmortalidad", y manteniendo el carácter funerario, que tanto los pueblos del Próximo Oriente como las civilizaciones egipcia, griega y romana le habían conferido. Pero su significado adquirirá bajo la Era Cristina una dimensión inexistente hasta entonces, pues el mensaje redentor de Cristo, pilar de la nueva religión, aportará nuevos matices enriquecedores al contenido simbólico de este tema.

Trataremos de mostrar el simbolismo, o mejor dicho, el gran abanico de significados alegóricos que poseyó la vid, a través de un breve análisis de los textos bíblicos más importantes.

San Juan XI. 1 y ss. nos deja una bellísima alegoría de la vid:

*"Yo soy la vid verdadera y mi Padre es el viñador /
 Todo sarmiento que en mí no lleve fruto, lo cortará;
 y todo el que dé fruto lo podará, para que dé más
 fruto. / Vosotros estáis ya limpios por la palabra
 que os he hablado; / permaneced en mí y yo en vosotros.
 Como el sarmiento no puede dar fruto de sí mismo si no
 permaneciere en la vid, tampoco vosotros si no
 permaneciereis en mí. / Yo soy la vid.*

Vosotros los sarmientos. El que permanece en mí y yo en él, ése da mucho fruto porque sin mí no podeís hacer nada. / El que no permanece en mí es echado fuera, como el sarmiento, y se seca, y los amontonan y los arrojan al fuego para que ardan. / Si permaneceis en mí y mis palabras permanecen en vosotros, pedid lo que quisiereis, y se os dará. / En esto será glorificado mi Padre, en que deis mucho fruto, y así seréis discípulos míos."

La sencillez de esta alegoría permitió al hombre iletrado, al campesino, la rápida interpretación y la correcta comprensión de su profundo significado, lo que convertirá a la vid, desde los primeros momentos del Cristianismo en el **emblema** más claro de **Cristo**. No obstante, este texto será objeto de múltiples lecturas y de numerosas interpretaciones realizadas no sólo por teólogos, sino también por investigadores iconográficos; así mientras unos, como el padre Pinedo⁴⁴⁰, Mirabella Roberti⁴⁴¹ y Féruson⁴⁴², corroboran la identificación de Cristo con la vid, a veces incluso, haciendo una lectura más

⁴⁴⁰ PINEDO, R.- "El Simbolismo en la Escultura Medieval Española". Madrid, 1.9390 (pág. 34).

⁴⁴¹ MIRABELLA ROBERTI, M- Ob. cit. (pág. 183).

⁴⁴² FERGUSON, G.- "Signos y Símbolos en el Arte Cristiano". Buenos Aires, 1.956 (pág.43).

amplia como Férguson, que escribe: "Expresa la relación entre Dios y su pueblo. Significa el lugar protegido donde los hijos de Dios, las vides, florecen bajo el cuidado de Dios, el viñador"... "la viña simboliza la Iglesia de dios, pues sólo en ella existe esta relación"⁴⁴³; otros, también amparándose en el mismo texto extraerán de la vid una imagen de resurrección y vida futura, como Gilles⁴⁴⁴, interpretación que considero mucho más clara en San Juan VI:

San Juan VI. 54, 55 y 56.

"El que come de mi carne y bebe de mi sangre tiene la vida eterna y yo le resucitaré el último día. / Porque mi carne es verdadera comida y mi sangre es verdadera bebida. / El que como de mi carne y bebe de mi sangre está en mí y yo en él"...

Otro texto, el de la Parábola de los viñadores (Mateo XXX.33-46; Lucas XX.9-19; Marcos XII. 6 y ss.) permite deducir otro simbolismo diferente.

⁴⁴³ FERGUSON, G.- Ob. cit. (pág. 43).

⁴⁴⁴ GILLES, R.- "Le Symbolisme dans l'Art Religieux". Paris, 1.943. (pág. 35).

Marcos XII. 6 y ss.

"Comenzó a decir al pueblo una parábola: Un hombre plantó una viña y la arrendó a unos viñadores, y se partió de viaje para largo tiempo./ Al tiempo oportuno envió un siervo a los viñadores para que le diesen de los frutos de la viña; pero los viñadores le azotaron y le despidieron con las manos vacías. / Volvió a enviarles otro siervo, y a éste también le azotaron, le ultrajaron y le despacharon de vacío./ Aún les envió un tercero. Y también a éste le echaron fuera después de haberle herido./ Dijo entonces el amo de la viña: ¿que haré?. Enviaré a mi hijo amado; a lo menos a este le respetarán. / Pero al verle los viñadores, se hablaron unos a otros, diciendo: Este es el heredero: matemosle y será nuestra la heredad. / Y arrojándole fuera de la viña, le mataron ¿Qué hará, pues, con ellos el amo de la viña? / Vendrá y hará perecer a esos agricultores y dará la viña a otros".

En esta parábola, la viña es entendida como el alma del hombre, y los viñadores como el pueblo pecador, reacio a ser redimido y ciego a las demandas y advertencias de Dios Padre, amo y señor de la viña, que enviará a Profetas y a Cristo mismo a recoger sus frutos. La

alusión que en este texto se hace a la **vendimia de la vida**, también está plenamente plasmada, con todo su rigor y crueldad, en la terrible vendimia de la que nos habla el texto del Apocalipsis XIV.

Apocalipsis XIV. 18 y 19.

"Y salió del altar otro ángel que tenía poder sobre el fuego y clamó con fuerte voz al que tenía la hoz afilada, diciendo: Arroja la hoz afilada y vendimia los racimos de la viña de la tierra, porque sus uvas están maduras. / El ángel arrojó su hoz sobre la tierra y vendimió la viña de la tierra y echo las uvas en la gran cuba del furor de Dios. / y fue pisada..."

Quizás Mirabella Roberti⁴⁴⁵ se base en estos textos cuando nos dice que la vid en época cristiana tenía el sentido de vendimia de la vida, y que tanto, el tema de la vid como el de la vendimia deben ser entendidos en términos de balance de la actividad cumplida para mostrar al Creador. Por ello ve en la vid un claro motivo funerario, compartido con Chevalier y Gheerbrant, como

⁴⁴⁵

MIRABELLA ROBERTI, M.- Ob. cit. (pág. 183).

Asocia de tal manera la vid y todo lo que se relaciona con ella, con los motivos funerarios, que llega a entender que los strígiles que aparecen sobre los sarcófagos romanos quieren recordarnos las bandas de los toneles que contienen el vino".

también lo fuera en la Antigüedad, milenios antes de Cristo.

La institución de la Eucaristía, que Lucas, Mateo y Marcos nos transmiten en sus respectivos Evangelios dio a la **vid** un sentido más profundo, más trascendental, convirtiéndose en el **símbolo de la Eucaristía**⁴⁴⁶.

Lucas XXII. 18, 19 y 22 (Mateo XXVI. 26 y ss., y Marcos XIV.22 y ss.

"Mientras comían, Jesús tomó pan, lo bendijo, lo partió y, dándoselo a los discípulos, dijo: tomad y comed, éste es mi cuerpo. / Y tomando un cáliz y dando gracias se lo dio, diciendo: Bebed de él todos / que ésta es mi sangre de la alianza que será derramada por muchos para remisión de los pecados. / Yo os digo que no beberé más de este fruto de la vid hasta el día en que lo beba con vosotros de nuevo en el Reino de mi Padre".

⁴⁴⁶

GILLES, L.- Ob. cit. (pág. 36).

BEIGBEDER, O.- "Léxico de los Símbolos". Madrid, 1.989 (pág. 390). Añade: "es la planta que representa por excelencia al mundo, al que Cristo, cuya sangre se identifica con el vino que de ella se obtiene, quiere cultivar con su palabra".

PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 441). Afirma que las uvas representan la sangre de Cristo y los racimos, el vino de la comunión, mientras que para San Agustín son símbolo de los dos Testamentos.

La sangre de la uva, el **vino**, se transforma en **sangre de Cristo** convirtiéndose en testimonio de la Alianza Renovada, de la Nueva Alianza entre Dios y los hombres, y en símbolo de su cruento sacrificio a Dios para **redención de la Humanidad**.

La vid es también el **símbolo de la Tierra Prometida**, y por extensión del **Paraíso**⁴⁴⁷ según se deduce de aquel texto del Libro de los Números que habla del racimo llevado a Moisés por los enviados a Canaán.

Libro de los Números XIII. 24.

"Llegaron hasta el valle de Escol, cortaron un sarmiento con racimos de uvas, que trajeron dos en un palo, y granadas e higos, / llamaron a aquel lugar Najal-Escol (Valle del Racimo) por el sarmiento de vid que habían cortado los hijos de Israel".

Sobre este texto el padre Pinedo⁴⁴⁸ escribe: "veamos lo que de este racimo pendiente del sarmiento dicen los Santos Padres comentando el pasaje citado del Libro de los Números: "Dos hombres llevan en angarillas

⁴⁴⁷ GILLES, R.- Ob. cit. (pág. 34).

⁴⁴⁸ PINEDO, R.- Ob. cit. (pág. 34).

un racimo de uvas enorme, significando que dos pueblos (judíos y gentiles) habían de confesar a Cristo elevado en la cruz". Desarrollando este mismo pasaje, otro comentarista célebre añade: "Esta uva o racimo pendiente del sarmiento no es obra cosa que una imagen de Cristo pendiente de la cruz: este racimo se produjo en la Tierra Prometida, de igual modo que Cristo nació también en la Tierra Prometida, es decir, de aquella virgen que fue prometida a Isaías".

Otra interpretación muy similar es suscrita por Reau⁴⁴⁹ pues indica que en función de este pasaje los racimos de uvas o la propia vid es símbolo para los cristianos de la **Iglesia** y del **Salvador crucificado**, cuya sangre se transforma en vino eucarístico.

Esta exposición fragmentaria de textos sagrados alusivos a la vid y sus diferentes significados alegóricos permiten comprobar el gran abanico de interpretaciones simbólicas que le fue atribuido a esta planta, a su fruto y al vino, lo que la convirtió en uno de los temas más complejos y atractivos.

La importancia y el interés suscitados a nivel simbólico, sin duda influyeron a la hora de ser incluido

⁴⁴⁹ REAU, L.- "Iconographie de L'Art Chretien". Tomo I. Paris, 1.955 (pág. 132).

en el repertorio iconográfico del Arte Cristiano. Es obvio suponer que iconográficamente este tema se utilizó desde los primeros momentos del Cristianismo, llegando a gozar según Sheppar⁴⁵⁰ y Dimand⁴⁵¹ de gran popularidad durante el Primer Arte Cristiano. Por otra parte, es incuestionable que los cristianos en sus primeras manifestaciones artísticas, aquellas realizadas durante el período de la Iglesia Perseguida, empleasen en su decoración, para expresar su fe, elementos tomados de otras culturas, de otras religiones, pero capaces de encerrar a su vez conceptos de la nueva filosofía religiosa. Así, signos, símbolos o alegorías de las que era factible extraer una doble lectura; pagana para unos, cristiana para otros, fueron incorporados al repertorio decorativo del Arte Paleocristiano; "así, símbolos como la vid o las escenas de vendimia propias del culto dionisiaco o báquico serán asociadas con la Eucaristía y el Bautismo"⁴⁵².

Tras los Edictos de Milán (313) y Tesalónica (380), que suponen la victoria definitiva de la religión cristiana sobre el paganismo, se inicia una nueva iconografía cuya presencia está confirmada plenamente en la

⁴⁵⁰ SHEPPAR, C.D.- "Byzantine Carved Marble Slabs". Art Bulletin (march), 1.969 (pág. 65).

⁴⁵¹ DIMAND, M.- Ob. cit. (pág. 294).

⁴⁵² PIJOAN, J.- Arte Cristiano Primitivo. Arte Bizantino. Summa Artis Vol. VII. Madrid, 1.974 (pág. 89).

época teodosiana por muchos testimonios convergentes, tales como los mosaicos de iglesias, los frescos de hipogeos, los relieves de sarcófagos y los marfiles esculpidos. Sin embargo, un gran número de temas de raíz pagana, pero ya arraigados profundamente en la comunidad cristiana no sufrirán cambios substanciales; lejos de concebirse la eliminación de aquella simbología adoptada, será ampliado y enriquecido su repertorio. Idea que parece compartida por André Grabar⁴⁵³ cuando escribe: "Los Edictos de Tolerancia y de Conversión de los emperadores parecen haber tenido menor influencia en la práctica de la escultura y de la pintura que en la arquitectura". La escasa importancia de imágenes cristianas, sin duda obedece al canon iconográfico impuesto por el Concilio de Elvira (303 - 314) que prohibía la representación de imágenes en las iglesias, con la intención de evitar la adoración de éstas, en suma, la idolatría⁴⁵⁴. Lo que sin duda motivaría, al menor en Occidente, un incremento en el empleo de la iconografía no figurada, razón por la cual la temática vegetal mantuvo su vigencia, conservando todo su bagaje

⁴⁵³ GRABAR, A. "El Primer Arte Cristiano (200 - 395)". Universo de las Formas. Madrid, 1.967. (pág. 186).

⁴⁵⁴ YARZA, J., GUARDIA, M. y VICENS, T.- "Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio". Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Vol. II. Barcelona, 1.982.

Sobre esta norma eclesiástica escribe Helmut SCHLUNK: "A la prohibición de imágenes del Concilio de Elvira corresponden gestiones de las autoridades eclesiásticas de otros países de la cristiandad, pero aquella no llegó a imponerse, sobre todo por el anhelo de la gran masa de los fieles hacia las representaciones figurativas" ("Estudios iconográficos en la Iglesia de San Pedro de la Nave". Archivo Español de Arte. Tomo XLII, nº 171. 1.970).

simbólico; la vid mejor que ninguna otra planta corrobora esto y confirma el carácter apologético que imperó en este período de la Iglesia Triunfante.

Nada mejor que los sarcófagos paleocristianos, los mosaicos de baptisterios y mausoleos, la decoración esculpida de las iglesias, e incluso los objetos de uso litúrgico, para observar la importancia que tuvo el tema de la vid, tanto en Occidente como en Oriente desde el Primer Arte Cristiano, y afirmar que su presencia constituye una clara evidencia de la asimilación por parte de la iconografía cristiana de un simbolismo pagano que aludía al concepto de resurrección e inmortalidad desde tiempos antiquísimos; simbolismo que seguirá manteniendo en su calidad de "vid eucarística".

El elevado número de sarcófagos paleocristianos que han llegado hasta nuestros días nos permite observar, sobre todo en aquellos del Primer Arte Cristiano (Iglesia Perseguida) la frecuente aparición de la vid cargada de maduros racimos, a veces vendimiados por angelotes (sarcófago del Buen Pastor, Museo de Letrán. Roma), a veces picoteados por aves; o flanqueando el signo de la cruz, el crismón, o a Cristo; en otros, sus tiernos tallos sirven de alimento a corderos. En todos ellos, los símbolos hablan de los dogmas de la nueva religión.

Pero si los sarcófagos conocidos y conservados

son numerosos, en cambio la arquitectura religiosa y funeraria eregida en los primeros siglos del Cristianismo Triunfante llegada hasta nosotros es escasísima. No obstante sirve para rastrear el tema de la vid; contamos con el Baptisterio de la Catedral de Rávena, llamado de los Ortodoxos (S. Giovanni in Fonte), datado del primer cuarto del siglo V, célebre por sus mosaicos, entre los que aparecen los roleos de vid cargados de racimos que surgen de cráteras, y sobre sus sarmientos, pavos reales, símbolo del alma capaz de transformarse, de regenerarse a través del fruto eucarístico de la vid.

El Mausoleo de Santa Constanza de Roma es otro ejemplo, pues su bóveda revestida de mosaicos tiene como tema principal cepas de vid entrelazadas; de ella escribe Grabar⁴⁵⁵: "En Santa Constanza se admira los mosaicos de fondo blanco de la bóveda anular, que son en parte, puramente ornamentales, y en parte muestran motivos del mismo tipo de los putti vendimiadores que hay en muchos sarcófagos y en las catacumbas", y continúa: "en ese edificio constantiniano la iconografía cristiana ocupaba aún muy poco sitio: pocas imágenes y en pequeña escala".

Pues bien, en este edificio, y en aquellas otras manifestaciones artísticas de carácter o no, fune-

⁴⁵⁵ GRABAR, A.- Ob. cit. (págs. 187 y 188).

rario, sin descartar la belleza y el valor ornamental que indiscutiblemente poseen los roleos de vid, es incuestionable su contenido simbólico por dos motivos: en primer lugar, porque la presencia de la vid en sarcófagos y mausoleos constituye una clara evidencia de la pervivencia de aquel simbolismo pagano de carácter funerario, que aludía al concepto de resurrección e inmortalidad; y en segundo lugar, porque la escasa importancia de imágenes cristianas obedece, sin duda, a la aceptación de las normas impuestas por el Concilio de Elvira (303-314) que prohibía la representación de imágenes en el interior de los recintos sagrados.

Entre los objetos de uso litúrgico citaremos un bellísimo pixis sirio que muestra, con un trabajo delicadísimo, grandes pámpanos picoteados por codornices. Pero sin duda, hay que detenerse en el magnífico cáliz de Antioquía, principal pieza de la orfebrería siria (perteneciente al tesoro de Antioquía, (Colección de Kouchakjü -Nueva York-), datada de mediados del siglo IV. Es doble, una copa de plata casi hemisférica envuelta en otra de igual forma, también de plata, pero dorada; la copa interior sin decoración y la exterior, repujada, formando su decoración un emparrado con pámpanos y racimos entre los que aparecen diez personajes sentados en cátedras (após-

toles y Jesús); entre los vástagos de la vid hay pájaros y cuadrúpedos que se acercan a picotear y comer los frutos; debajo del trono de Jesús un águila extiende sus alas, como en los relieves de apoteosis imperial. Este detalle ha sido considerado en su datación para estimar que esta pieza fue realizada en fecha posterior a las persecuciones, cuando el águila imperial ya había extendido sus alas a los pies de Cristo, es decir, cuando el Emperador de Roma se había convertido a la nueva religión.

El capítulo de la decoración esculpida, como elemento integrante de la arquitectura religiosa, es de gran importancia para la Historia del Arte, pero no es tarea fácil abordarlo. Las marcadas diferencias existentes en las tradiciones artísticas entre Oriente y Occidente no permiten que se trate de forma global en todo el ámbito del Imperio de Roma; por otra parte, la primera arquitectura cristiana propiamente dicha floreció sólo desde finales del siglo IV y siglo V, coincidiendo con los momentos de total decadencia económica y política de la Pars Occidentalis del Imperio. Los textos nos permite conocer la existencia de una nueva arquitectura cristiana de la que como se ha visto, se han conservando escasísimos restos, que por otra parte no contribuyen al estudio

de la decoración arquitectónica en esta parte del Imperio. En Oriente, por el contrario, la situación era totalmente opuesta; la riqueza económica propia de las provincias levantinas, poseedoras de una sólida cultura y de unas tradiciones preexistentes a la cultura y arte Romano, propició el resurgimiento de una arquitectura religiosa cargada de matices locales: sirios, helenísticos, egipcios, y con una tradición hacia la decoración arquitectónica fuertemente arraigada. Por ello no puede extrañar que sean Siria y Egipto, dos enclaves fundamentales en análisis de la vid esculpida.

Siria, la provincia más próspera del Próximo Oriente, tenía por capital a la ciudad de Antioquía; Antioquía de Orontes, ciudad rival de Roma por muchos aspectos: fundada en el año 300 a. C. por Seleuco I Nicator (general de Alejandro Magno) para albergar a los veteranos macedonios de las campañas de Asia. Había sido capital del vasto Imperio Seleúcida y su fecha de fundación marcó en Oriente, durante siglos, el inicio de su era cronológica. Se convirtió en la ciudad más rica y hermosa de toda Asia, y aún mantenía su brillantez a comienzos de la era Cristiana, siendo considerada una de las tres urbes más importantes del Imperio. Su situación estratégica la convirtió en un enclave comercial de primera magnitud; a ella afluían y de ella partían caravanas

hacia Asia Menor, Persia, India, Egipto, y como no, Damasco y Jerusalén, que generaban su esplendor económico. Pero este denso tráfico caravanero no sólo propiciaba el intercambio de mercancías, sino también el de ideas; este carácter de ciudad abierta, junto con su particular tolerancia ideológica, consecuencia de su sociedad mundana y permisiva la hacían atractiva a los prosélitos de nuevas religiones, fue lo que sin duda influyó en la conversión de Antioquía en una de las más importantes urbes del Próximo Oriente en la difusión de la nueva fe.

El rápido florecimiento del cristianismo -con la promulgación del Edicto de Milán- propició la construcción de gran número de iglesias, de las que sólo han quedado testimonios escritos, entre ellos los de Eusebio, biógrafo del emperador Constantino el Grande, que escribe: "En la metrópoli de Oriente, Antioquía, como cabeza de aquella parte del Imperio, Constantino consagró al servicio de Dios una iglesia Dorada, sin parangón por su belleza y dimensiones". Pero Antioquía no fue la única ciudad siria rica en arquitectura religiosa cristiana, ya que numerosas iglesias se edificaron en toda la provincia durante los primeros siglos de nuestra Era, sobre todo en aquellas ciudades que se extendían desde Damasco a Antioquía; de todas ellas, destruidas varias veces por las guerras que Bizancio mantuvo con los persas sasánidas, y

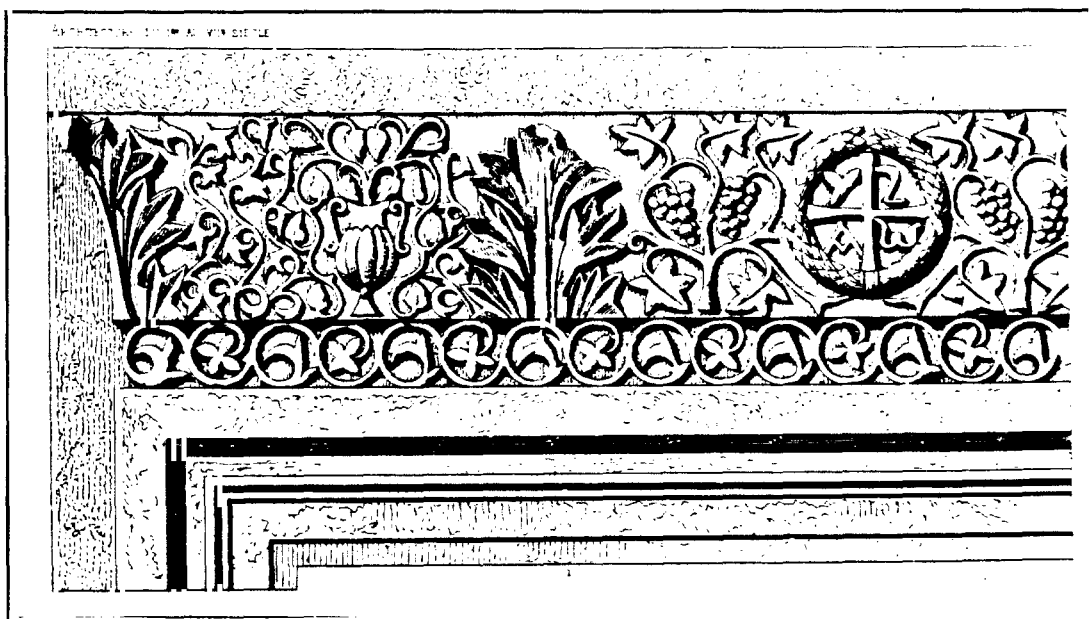
después con el Islam, y también sin duda, por los constantes y temibles terremotos que periódicamente han asolado Siria, sólo han quedado fragmentos. Sin embargo, el material constructivo empleado: la piedra, junto con los estudios realizados sobre la arquitectura siria, primero en el siglo XIX por el Conde de Vogüe⁴⁵⁶ y posteriormente la metódica exploración arqueológica llevada a cabo por la expedición de la Universidad de Princeton a principios de siglo, dirigida por Crosby Butler⁴⁵⁷, ha permitido que conozcamos, o al menos imaginemos, la grandeza arquitectónica y la decoración escultórica de Siria, y podamos comprobar la importancia que el tema de la vid tuvo en capiteles y portadas durante los siglos IV y V. Mencionaremos entre otros ejemplos: un capitel de la iglesia de Kars Ibs Wadan, varias dovelas de la iglesia de los Apóstoles en I'Djâz, una pilastra de la iglesia de Kahrber-el-Béïda en Safa y el dintel de la iglesia de El'Barah (Il. 95).

La existencia de una flora decorativa en los edificios cristianos sirios es un hecho admitido sin

⁴⁵⁶ La visita realizada a tierras sirias, en pleno siglo XIX, por Charles-Jean Melchor, Conde de Vogüe, le permitió observar *in situ* la riqueza monumental de aquellas tierras y realizar un amplio estudio sobre la arquitectura civil y religiosa, que posteriormente publicó en dos volúmenes aportando una amplísima documentación gráfica. VOGÜE, Le Conte de.- "*Syrie Centrale. Architecture civile et religieuse du Ier. au VIIe. siècle*". Tomo I y II. Paris, 1.865 y 1.877.

⁴⁵⁷ BUTLER, C. H.- "*Ancient Architecture in Syria*". Parte I. Leyden, 1.907; Parte II. Leyden, 1.914. En ambos volúmenes recoge una colección amplísima de plantas, monumentos, restauración de edificios caídos, y centenares de fotografías.

discusión, que fue visto ya en el siglo XIX por el Conde de Vogüe, que exploró aquella región, quedando impresionado especialmente por la escultura ornamental⁴⁵⁸.



Il. 95.- Dintel. Iglesia principal de El-Barah (Siria).

Otra importantísima provincia del Imperio Romano fue Egipto, cuya capital, Alejandría, fue una de las tres grandes urbes del Imperio durante los siglos IV y V por su importancia económica, cultural y religiosa.

En Egipto los seguidores de la nueva religión, fieles a la Iglesia de Alejandría serán conocidos con el

⁴⁵⁸ DE VOGÜE.- "Syrie Centrale. Architectura civile et religieuse du Ier au VIIe. siècle". Tomo I. Paris, 1.865.

nombre de "coptos"⁴⁵⁹, creando con sus manifestaciones artísticas un nuevo arte: "Copto". Para los primeros cristianos "coptos", muchos de ellos anacoretas y monjes, la idolatría era el culto a las divinidades del Olimpo, y la ortodoxia de aquellos neófitos enraizaba perfectamente con las creencias milenarias que habían constituido los principios religiosos del Egipto Faraónico, que a pesar de los siglos y avatares históricos permanecían latentes en el espíritu de todo hombre egipcio. La nueva fe era nueva, sólo en apariencia, pues Osiris, Isis, Horus y otras divinidades habían sido reemplazadas por el Dios Padre, el Espíritu Santo, Cristo, María, San Jorge y Satanás; en su asimilación identificarán a Cristo con Osiris, atribuyéndole los mismos emblemas; por tanto, así como la vid había formado parte de los atributos de Osiris, jugando dentro del misterio de la muerte y de su resurrección un considerable papel, por la misma razón, los coptos considerarán a la vid símbolo de la sangre de Cristo.

Sin ningún género de dudas el tema de la vid es especialmente importante en el Arte Copto. Está presente en todo tipo de manifestaciones artísticas: pintura, arquitectura y escultura, que desafiando el paso de los

⁴⁵⁹ Denominación que proviene de la voz árabe "qubt", que significa "egipcios". Coptos eran aquellos cristianos de Egipto que tras el Concilio de Calcedonia (615) se separaron de la Iglesia de Roma, cayendo en una herejía al aceptar únicamente una sola naturaleza en Cristo.

siglos han llegado hasta nuestros días; piezas que aunque escasas y fragmentarias sirven para avalar las afirmaciones aquí vertidas.

Mencionaremos los frescos de la gran cúpula del Monasterio de El Bagawat⁴⁶⁰ que muestran escenas bíblicas cobijadas por grandes vides, sobre las que se posan pájaros que picotean sus frutos; las portadas pétreas de varias iglesias, los fragmentos de frisos como los de las iglesias de Naggadah y de Akhmas; fustes de columna y capiteles-cesta como los hallados en Saqqara (Il. 96), que pertenecientes a diferentes monasterios desaparecidos, hoy se encuentran y conservan en el Museo de Arte Copto de El Cairo.

Todos los fragmentos son interesantes por su perfección técnica y por los elementos "decorativos" empleados, pero nos detendremos en las portadas (Ils. 97 y 98) por haber sido objeto de un pormenorizado estudio realizado por Al Gayet, en su libro "L'Art Copto"⁴⁶¹ en el que realiza un detallado análisis descriptivo de todas ellas. Repiten, casi sistemáticamente el mismo esquemas decorativo: grandes cepas de vid que surgen de cráteras

⁴⁶⁰ El Monasterio de El Bagawat, situado al Este de Tebas (Luxor), en el oasis llamado El Kargé, carece de fecha exacta de datación, aunque se supone de finales del siglo IV o principios del V. Su iconografía, es considerada la más antigua de Egipto al haber desaparecido las pinturas murales de las catacumbas de Alejandría. Por otra parte, los testimonios escritos indican la presencia en ambas riberas del Nilo de gran número de monasterios durante los siglos V, VI y VII, que eran visitados por numerosos peregrinos europeos.

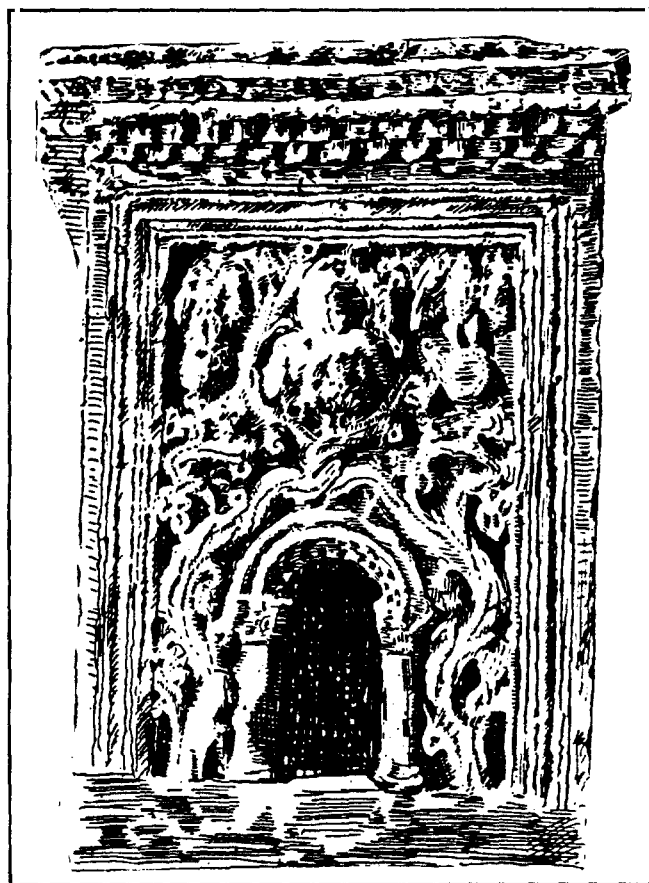
⁴⁶¹ AL GAYET.- Ob. cit. (pág. 87).



Il. 96.- Capitel procedente
de Saqqarah. (Museo
Arte Copto. Cairo)



Il. 97.- Portada de Iglesia (Museo Arte Copto. Cairo)



Il. 98.- Portada de Iglesia (Museo Arte Copto. Cairo)

situadas en el suelo, y ascienden flanqueando la puerta de acceso a la iglesia; sus vástagos cargados de racimos se entrecruzan en la parte superior, enmarcando la imagen de Cristo, y en los ángulos superiores se estampa unas veces una roseta estrellada, y otras un disco sobre el que se posa una paloma.

Sobre su simbolismo explica el autor, que de igual forma que en la mitología pagana la estela es la puerta de la Región Fénebre, así la portada de la iglesia

venía a constituer la entrada en la Nueva Vida, la entrada en el Reino de Dios, por eso en ella se reúnen los principales símbolos de la fe cristiana.

Los artistas coptos también trabajaron con una maestría extraordinaria el marfil y la madera; de madera tallada se conservan todavía las puertas del Monasterio de San Macario (Der Abu Kakar) en el Wadi Natrum (Delta). En sus enjutas aparecen pavos reales picoteando un menudo follaje de hojas y frutos de vid, que lo invade todo, y cuyas cepas emergen de sendas copas situadas en la base de estas enjutas; se reitera en esta iconografía -tan empleada desde el Primer Arte Cristiano- la alusión a la regeneración del alma a través de la Eucaristía.

Muchos investigadores⁴⁶² constatan las semejanzas existentes entre el arte cristiano y el antiguo simbolismo de Egipto; el arte cristiano, como el arte funerario de época faraónica ha sido, sobre todo en sus orígenes, un sistema de símbolos y de abstracciones que forman para los iniciados un lenguaje completo. Precisamente por esto y por la destreza que los artistas coptos dejaron patente en su arte, este llegó a Constantinopla, siendo asimilado por los talleres de la Corte que produ-

⁴⁶² Mencionamos entre otros a BREHIER, L. ("L'Art Chretien. Son developpement iconographique des origines a nos jour". Paris, 1.928, pág. 52) y a AL GAYET (ob. cit.).

jeron magníficas piezas, objeto a su vez de exportación, muchas de ellas⁴⁶³.

El nuevo Imperio Bizantino, producto de la escisión del Imperio Romano, por sus raíces helenísticas y su religión cristiana adopto en su arte el tema de la vid con toda su carga simbólica; sarcófagos, cancelos, ambones, están decorados con relieves de una gran variedad de temas: entrelazos, árbol sagrado, hiedra, vid, pavos reales, etc., a través de los cuales el artista simboliza sutiles alusiones a asuntos evangélicos. "A veces los artistas bizantinos desdeñan emplear formas que reflejan la realidad tangible y se entretienen en trazados de lacerias geométricas. Entretejen cintas formando laberintos que rellenan toda la placa, y los lugares que podían quedar vacíos se salpican con flores y hojas apenas reconocibles por la estilización. A veces los paneles cubiertos de hojas y animales tienen las proporciones y la silueta de la realidad, pero están colocadas con simetría y compostura inverosímiles"⁴⁶⁴

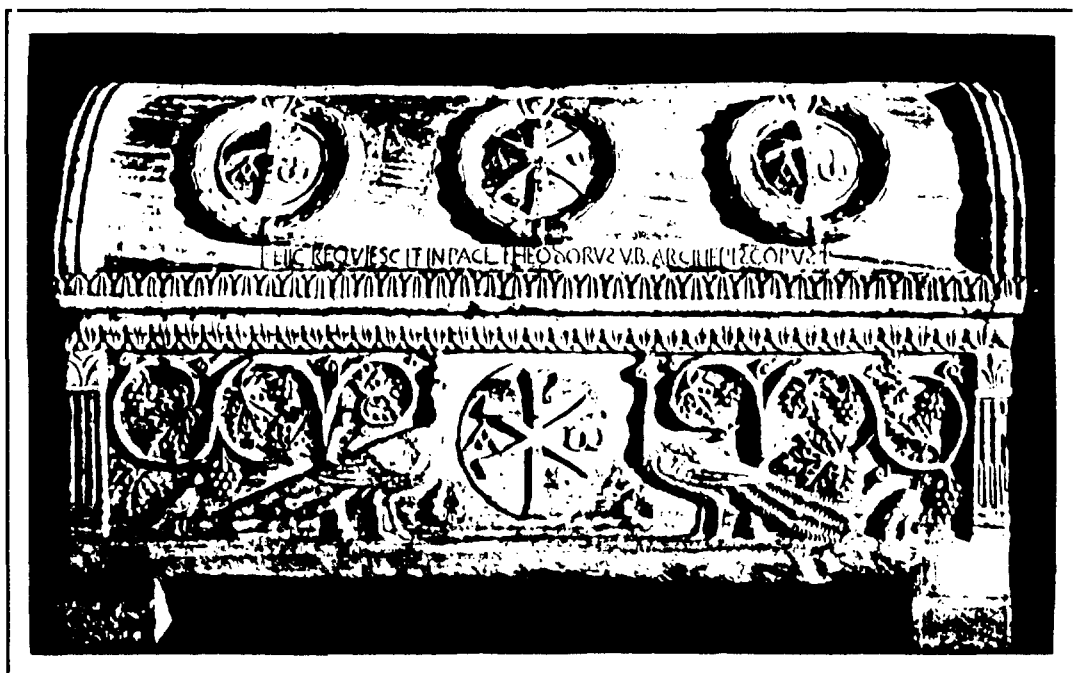
Rávena, aquella ciudad elegida como capital de la Pars Occidentalis del Imperio Romano, a principios del

⁴⁶³ PIJOAN, J.- Ob. cit. (Summa Artis VII) (pág. 386).

⁴⁶⁴ PIJOAN, J.- Ob. cit. (Summa Artis, VII) (pág. 388).

siglo V, por ser considerada por Honorio y Gala Placidia inexpugnable, no por sus recias murallas de las que carecía, sino por su ubicación en la desembocadura del Po, en una región pantanosa, de difícil acceso por el laberinto de canales y charcas que la rodeaban y aislaban, a pesar de lo cual fue conquistada por Odoacro, Teodorico y Belisario (victorioso general del Emperador Justiniano), convirtiéndose desde el siglo VI en un Exarcado del Imperio Bizantino que pervivirá hasta mediados del siglo VIII (754) en que fue conquistada por Pipino, rey franco, fundador de la dinastía Carolingia, pasando a manos de la Santa Sede. Esta ciudad, Rávena, ejerció un papel decisivo como transmisora de formas bizantinas, sobre todo durante el siglo VI (Primera Edad de Oro de Bizancio), pues se convirtió en la capital bizantina de Occidente, a través de la cual Constantinopla reflejaba a los pueblos "bárbaros" toda su grandeza y su esplendor cultural y artístico. De este período se conservan magníficas piezas en las que se puede observar nuevamente la presencia de la vid; así entre los hermosos sarcófagos de mármol del Proconeso que los talleres ravenenses, constituidos por artistas orientales⁴⁶⁵, fabricaban a partir de modelos constantinopolitanos hemos de mencionar el del

⁴⁶⁵ KINGSLEY PORTER, A.- "La Escultura Románica en España". Tomo I. Barcelona, 1.928. (pág. 46)



IL. 99.- Sarcófago del Arzobispo Teodoro. San Apollinare in Classe. Rávena.

Arzobispo Teodoro, en San Apollinare in Classe, (Il. 99) que muestra dos robustas cepas de vid repletas de racimos, y sobre ellas, entre su jugoso enramaje dos pavos reales afrontados ante el anagrama de Cristo; una pieza de cancel procedente de San Apollinare il Nuovo, con pavos, hojas de hiedra y vides brotando de cráteras que rodean el signo de la cruz, que constituye el eje central de la composición; un capitel de la iglesia de San Vital, de forma troncocónica, cubierto en su totalidad por un delicado entramado de tallos y pámpanos de vid que brotan de una crátera que sirve de eje compositivo; también lo

encontramos en la cátedra portátil de Maximiliano (obispo de Rávena); en las puertas de Santa Sabina de Roma, de época de Justiniano; y fuera de la península itálica, en el Norte de Africa, en un mosaico del pavimento de la iglesia de Sabratha (Trípoli)⁴⁶⁶ del siglo VI.

La influencia bizantina mantendrá su importancia en el Occidente Europeo durante toda la Alta Edad Media, recordemos que bajo Justiniano se conquistará Iliria, prácticamente toda Italia con Sicilia, Córcega y Cerdeña, el Norte de Africa con Tripolitania, Numidia y la provincia de Mauritania Prima, y después la costa del SE. de España, el Algarve y las Islas Baleares. Durante el siglo VII, Rávena pasó a desempeñar un papel muy secundario, y la influencia, en cambio, procedió de las regiones nucleares de Bizancio y del Sur de Italia y Sicilia, la única comarca de Occidente que había permanecido en poder de los bizantinos⁴⁶⁷. Encontramos roleos

⁴⁶⁶

La ciudad de Sabratha (Trípoli) en el Norte de Libia (Africa) fue reconstruida en el siglo VI por los bizantinos bajo el mandato de Justiniano después de expulsar de esta zona a los vándalos.

Las excavaciones realizadas en esta ciudad han sacado a la luz restos arqueológicos pertenecientes a la reconstrucción de la ciudad en el siglo VI. Entre los que destacan por su belleza el pavimento de la iglesia, cuyos temas iconográficos: pavos reales, racimos de vid, etc. son, evidentemente, símbolos cristianos de rico significado.

⁴⁶⁷

SCHLUNK, H.- "Relaciones entre la península Ibérica y Bizancio durante la Época Visigoda". Archivo Español de Arqueología, nº 60, 1.945 (pág. 203).

El Sur de Italia y Sicilia formaron parte del Imperio Bizantino desde época de Justiniano hasta mediados del siglo IX (Siracusa, incluso llegó a ser por muy corto espacio de tiempo -663/668- capital del Imperio). Por otra parte, si su presencia en la Península Ibérica tan sólo duró setenta años, las Baleares continuaron siendo bizantinas hasta la llegada de los árabes, por ello en el Museo Diocesano de Mallorca se encuentra un capitel cúbico que presente formas indudablemente bizantinas. SCHLUCK, H.- Ob. cit. (pág. 189) y PUIG I CADAFAALCH, J.- "L'architecture religieuse dans le domaine Byzantin en Espagne". Byzantiön I. 1.924 (pág. 519-533).

de vid en las pilastras de la iglesia de San Felipe en Pincis (Sur de Italia) (Il. 100), y ornamentación de racimos en las iglesias sicilianas de Santa Croce Camerina y Bagno di Mare (ambas de la 2ª mitad del siglo VII)⁴⁶⁸, y posiblemente sea de esta época un capitel bizantino del Museo de Messina, estudiado por Giosseppe Angello en su artículo: "I Capitelli bizantini del Museo di Messina"⁴⁶⁹ que presenta una forma acampanada y una división muy marcada en dos sectores: el inferior con hojas de acanto, y en la parte superior una decoración a base de cintas formando roleos que encierran cada uno, un racimo de uvas.

También las provincias orientales: Siria, Palestina, Egipto, continuarán utilizando el tema de la vid durante siglos, razón por la que tras la conquista de estas zonas por el Islam pasará a formar parte del repertorio decorativo islámico. En el Imperio Bizantino seguirá vigente durante la Segunda Edad de Oro (siglos XI - XIII), aunque en menor medida, ya que después de la Revolución Iconoclasta las representaciones figuradas, sometidas a rígidos cánones antinaturalistas, resurgirán con más fuerza.

⁴⁶⁸ SCHLUNK, H.- Ob. cit. (pág. 203).

⁴⁶⁹ ANGELLO, G.- "I Capitelli bizantini del Museo di Messina". Rivista di Archeologia Christiana, 1.968. (pág. 19).

Bajo la Era Islámica la popularidad de la vid, como elemento vegetal, continuó inmutable, pero sufriendo cambios estilísticos que transformaron gradualmente los roleos de vid en ornamentación abstracta, guardando sólo un remoto parecido con los dibujos naturalistas de los prototipos helenísticos. No olvidemos que el Arte Omeya se gestó en aquellas zonas fuertemente helenizadas, que constituían las provincias más ricas del Imperio Bizantino, y que sin duda su arte, en el que la vid jugaba un papel importantísimo, produjo fascinación y cautivó al pueblo árabe, que terminó por sucumbir ante su belleza decorativa.

Maurice Dimand en su estudio sobre la ornamentación islámica analiza un grupo de maderas talladas, encontradas en Takrit, en el Tigris, al Norte de Bagdad (hoy en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York), en el que se observa una magnífica decoración de vid. De una de estas piezas escribe: "el estilo de los roleos de esta pieza es completamente diferente a aquel arte cristiano de los siglos V y VI"⁴⁷⁰. Los roleos de vid cargados de frutos muestran en esta pieza varios tipos de hojas, entre ellas unas trilobuladas muy frecuentes en Massatta (Jordania) y en otros monumentos del Primer Arte Islámico.

⁴⁷⁰

DIMAND, M.S.- Ob. cit. (págs. 294 y 299).

Constatada la presencia y el carácter simbólico de la vid dentro del Arte Paleocristiano, Copto y Bizantino, -que incluso podría hacerse extensivo al Islámico-, examinaremos ahora el Arte Prerrománico, con el propósito de desvelar la vigencia o la inexistencia de connotaciones simbólicas en la vid durante la Alta Edad Media en el occidente europeo. Para ello es imprescindible ubicarnos nuevamente en la Europa de finales de la Edad Antigua.

Pues bien, Europa a finales de la Edad Antigua y comienzos de la Edad Media, cuando el Imperio Romano de Occidente se hallaba en plena decadencia, cuando los movimientos migratorios de los "pueblos bárbaros" llegaban a su punto álgido provocando la caída del Imperio y la formación en toda Europa de un mosaico de pequeños reinos independiente, fue entonces cuando la escultura entró en decadencia, acentuándose durante los siglos V y VII⁴⁷¹; decadencia más notoria en la escultura figurativa. Sin embargo, a medida que ésta perdía su atractivo, la temática vegetal y geométrica, con frecuencia denominada "adorno esculpido", ampliaba su campo de acción; la

⁴⁷¹ Esta decadencia es constatada por André GRABAR ("La Edad de...", Ob. cit. pág. 246) pero ciféndola a la escultura figurativa de los países latinos mediterráneos y considera que este retroceso es menos notorio en los países griegos y levantinos. Por otra parte Denise JALABERT ("La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France" Paris, 1.965, pág. 13) consciente de tal decadencia la atribuye a la entrada de influencias orientales que hicieron conocer nuevos motivos y técnicas.

decoración ornamental encontraba ahora ocasión de florecer⁴⁷².

¿Qué fue lo que motivó tal cambio en este momento de crisis?. Sobre las bases de un Arte popular romano pudo influir la normativa dictada por el Concilio de Elvira (principios del siglo IV), pero tampoco se puede olvidar que los conceptos decorativos de Oriente se infiltraban en estos momentos, en todos los países occidentales por múltiples ramificaciones.

Rávena, escaparate de Bizancio, ejerció en estos momentos, como ya se indicó, un papel importantísimo; el prestigio de las obras que se realizaban en sus talleres era recogido por todo Occidente; aquellos sarcófagos en los que con frecuencia encontramos pájaros afrontados ante el símbolo cristológico, destacándose sobre ricos follajes de vid estilizados; aquellos cancelles en los que se entretejen cintas formando laberintos que compartimentan todo el panel cubriéndolo con hojas, frutos y pequeños animales todos los lugares aptos para decoración, fueron tomados como modelos para otras obras. Ese modo de decoración fue imitado por Occidente, produciendo sólo infantiles caricaturas de aquellas placas bizantinas. Pero aquellos elementos de contenido simbóli-

⁴⁷² GRABAR, A.- "La Edad de..." Ob. cit. (pág. 263). Indica que el florecimiento de la decoración ornamental en Occidente en estos Años Oscuros será una de las características de este tiempo, precisamente, una de las que transmitirá a sus herederos de la Edad Media.

co continuaban presentes y seguirán desempeñando la misma función apologética y pedagógica atribuida a la imagen cristiana.

La influencia oriental fue traída también por los comerciantes que procedentes de Siria, Armenia, Asia Menor y Egipto recorrían todos los países ribereños del Mediterráneo, fundando sucursales comerciales para dar salida a sus mercancías: aceite, especias, vino de Gaza, piedras preciosas, vidrio, papiros, bellos tejidos, marfiles tallados, piezas de orfebrería admirablemente cinceladas, etc. Se les denominaba indistintamente "sirios", y su presencia era bien patente a principios del siglo V, a juzgar por las palabras de San Jerónimo: "Los sirios están en todas partes"⁴⁷³.

De Oriente también vinieron obispos, abades y monjes, que se asentaron en Occidente, y fueron, asimismo, numerosos los doctores de la Iglesia y los monjes que viajaron a Oriente permaneciendo largo tiempo en diferentes monasterios. Por otra parte, desde la promulgación del Edicto de Milán, cada vez serán más numerosos los cristianos que emprendan peregrinaje hacia los Santos Lugares, con el deseo de visitar el Santo Sepulcro y la verdadera Cruz, que Constantino y su madre Santa Elena

⁴⁷³ Comentarios sobre Ezequiel. (EZEQUIEL XXVII. 16. Epístola CXXX. 7).

habían descubierto, recorriendo en sus desplazamientos diversos países mediterráneos. Pues bien, parece ser que todos aquellos viajeros: ilustres o plebeyos, laicos o eclesiásticos, volvían a Occidente cargados de recuerdos, de obras de arte y de nuevas ideas decorativas.

Así, Europa Occidental durante los Años Oscuros, cubierta todavía de monumentos romanos, y fiel, en cierto modo, a las tradiciones artísticas imperiales, que lenta y progresivamente se irán debilitando, experimentará sobre las bases del arte popular romano una apertura a nuevos conceptos decorativos⁴⁷⁴; los talleres locales irán olvidando aquel sentido del relieve clásico y aquella flora romana, eminentemente naturalista que aportaba vida a los relieves, irá gradualmente perdiendo vigor, y la decoración oriental cargada de motivos vegetales estilizados y sin relieve encuentra el campo abonado para adquirir importancia.

En suma, la flora romana y la oriental con sus motivos diversos y sus técnicas opuestas se ofrecen como fuentes de inspiración de ese gran damero multicolor que constituye el Arte Prerrománico.

⁴⁷⁴ "Analizando el Arte Romano ya Salvini observó y Bianchi Bandinelli confirmó que desde el siglo III, aproximadamente, se venía dando en el Imperio una doble corriente artística: por un lado, un arte oficial, que seguía fielmente las normas greco-romanas (y que, por excelencia, constituiría lo que denominamos como "arte romano"); y, paralelamente, un arte popular, que interpretando rústica y expresivamente el oficial, lo ponía más al alcance y a la comprensión del pueblo. Es decir un "bilingüismo plástico" -en expresión de Marcel Durlat- que en la década de nuestros años sesenta tendió a ser denominado como "arte oficial" y "arte provincial"...OLAGUER FELIÚ, F.- "El Arte Medieval hasta el Año 1.000". Madrid, 1.989 (pág. 34 y 35). BIANCHI BANDINELLI, R.- "Roma el fin el Arte Antiguo" Universo de las Formas. Madrid, 1.971 (pág. 41 y ss.).

En este amplio contexto, la vid seguirá disfrutando de una situación privilegiada en las manifestaciones artísticas de aquellos reinos que constituirán la Europa Medieval.

Son numerosos los ejemplos de vid esculpida encontrados en suelo galo durante los primeros siglos de la Alta Edad Media. La iglesia de Notre Dame de La Daurade en Toulouse tiene una columnas adornadas con sarmientos cargados de hojas de vid, probablemente realizadas bajo la ocupación visigoda; el hipogeo de las Dunas, cuyas jambas decoradas con relieves presentan roleos de vid; el dintel de Thézels, procedente de la iglesia de Saint Amans de Rodez, cuya decoración dividida en paneles, presenta como motivo principal el monograma de Cristo y roleos de vid. Pero donde este tema adquirió verdadera importancia es en la decoración de sarcófagos, sobre todo en los aquitanos (Ils. 100, 101 y 102). Sobre esto escribe Denise Jalabert: "Dentro del Arte Merovingio, la vid adorna muchos sarcófagos, especialmente aquellos de Moissac, Auch, Soissons, de Valdonne, numerosos de Bordeaux y de Toulouse. A veces le está destinado el lugar de honor, encuadrando el anagrama de Cristo, en el centro de la tapa o en la cara principal, como por ejemplo sobre el sarcófago de S. Drausin en Soissons (Museo del Louvre). Empleado de la misma manera que en los dinteles de



IL. 100.- Sarcófago de San Drausio (detalle) (Museo Louvre).



IL. 101.- Sarcófago de Moissac.



IL. 102.- Sarcófago de Elne (Pirineo Oriental)

las iglesias sirias, como por ejemplo el dintel de la iglesia de El Barah (Siria) del siglo V⁴⁷⁵.

En efecto, los sarcófagos de San Drausio, obispo de Soissons, de S. Leutade, obispo de Auch y el de Moissac, considerados obras de finales del siglo VII y principios del VIII, parecen ser tres ejemplos relevantes; próximos a estos, tanto por su estilo como por los motivos plasmados, se conservan otros muchos sarcófagos,

⁴⁷⁵ JALABERT, D.- Ob. cit. (pag. 29).

alrededor de treinta, atribuidos a talleres diferentes⁴⁷⁶. A este grupo pertenecen los sarcófagos estudiados por J. Boube, en su artículo: "Les Sarcophages paleochretiens de maitre-tolosane"⁴⁷⁷ datados del siglo V o VI, cuyo tema principal lo constituyen los roleos de vid cargados de racimos de uvas.



Il. 103.- Fragmento de sarcófago (Prieuré).

Las superficies decoradas de los sarcófagos de Aquitania están divididas en paneles rectangulares, y es raro que la vid no ocupe más de uno; su cepa brota gene-

⁴⁷⁶ Al menos existían tres importantes centros de fabricación: en Toulouse, Bordeaux y Narbonne. Muchos de estos sarcófagos están hoy en el Museo de los Agustinos en Toulouse, otros en la cripta de la iglesia de Saint Seurin de Bordeaux; y en la zona de Narbonne los encontramos en la misma Narbonne, en Béziers, en Saint Guilhen-du-Désert, e incluso también en Elne (Pirineos Orientales) y hasta en Valdonne.

⁴⁷⁷ BOUBE, J.- "Les Sarcophages paleochretiens de maîtres tolosanes". Cahiers Archeologiques, IX. 1.957.

ralmente de una o varias hojas o de una crátera, para después ramificarse y extender sus sarmientos entrelazados, cubriendo toda la superficie del panel; y siempre, hojas, racimos y zarcillos dispuestos con simetría y con un relieve casi plano. Sobre estos sarcófagos Denise Jalaber continúa diciendo: "por la composición, los arreglos y la técnica, se inspiraron en modelos orientales, sobre todo en dinteles de portadas de iglesias sirias; pero la ejecución de las hojas recuerdan a ciertas obras orientales de marfil u orfebrería importadas a la Galia, en la que la vid era siempre cincelada con una delicadeza extrema"⁴⁷⁸.

Sin lugar a dudas, la vid ocupó un lugar importante en la flora esculpida de época merovingia⁴⁷⁹, y su presencia, creemos, no se debe atribuida exclusivamente a su belleza decorativa, sino que todo parece indi-

⁴⁷⁸

JALABERT, D.- Ob. cit. (pag. 30).

La conexión con Siria, a la que alude Jalabert, fué indicada a principios del siglo XX por BREHIER, L. en su libro "L'Art Chretien. Son developpement iconographique des origines a nos jour". (Ob. cit., pag. 191); conexión, que está tradicionalmente aceptada.

⁴⁷⁹

Durante muchos años ha sido admitida sin discusión la tesis que negaba la existencia de una escultura merovingia (PERKINS, J.B.- "The Sculpture of Visigothic France". Archaeologia. Vol. 87. Año 1.937. pags. 79 - 128; MALE, E.- "La fin du paganisme in Gaule". Flammarion, 1.950, pag. 276; PUIG I CADAFAALCH, J.- "L'Art Wisigothique et ses survivantes. Recherches sur les origines et le développement de l'art en France et en Espagne du IV au XII siecle". Paris, 1.961), calificándose comunmente de visigodos los sarcófagos y capiteles merovingios.

Se justificaba porque estos godos habían estado asentados en Oriente, donde se habrían familiarizado con unos temas y unas técnicas. Sin embargo hay que tener presente la Historia, ya que cuando estos visigodos conquistaron Aquitania a principios del siglos V, su escaso número apenas alteró la vida económica, social y cultural de la Galia (como más tarde sucederá en Hispania). Estas reflexiones hacen que Denise JALABERT (ob. cit., pag. 20) escriba: "La escultura merovingia de Aquitania no es obra de los visigodos, sino de aquellos marmolistas galo-romanos que continuaron su trabajo sin interrupción desde el siglo V hasta el VIII, al margen de las evoluciones políticas: dominación visigoda, franca, formación del Reino de Dagoberto; deteniendo su producción a mediados del siglo VIII por el avance sarraceno".

car que se fundamenta en el carácter simbólico inherente a esta planta, que fue plenamente asumido por el Arte Merovingio; nada mejor que los sarcófagos para recoger aquel carácter funerario de origen pagano y aquella idea de regeneración que los cristianos asimilan, asociándola a la idea de resurrección después de la muerte, y a través de Cristo.

En las Islas Británicas los tallos de viña son un tema calificado de "exótico"⁴⁸⁰, que sin embargo encontramos repetidas veces en los relieves de las cruces del Arte Irlandés.

Entre las numerosas series de cruces y de fragmentos de éstas halladas en la región Norte de Inglaterra, llamada Nothumbria, destacan por su belleza dos monumentos. Nos referimos a la cruz de Bewcasthe y a la de Ruthwell⁴⁸¹; ambas con inscripciones que las datan con seguridad como obras del siglo VII, y ambas con decoración de roleos de tallos que enmarcan pámpanos y racimos de vid picoteados por aves. También encontramos el

⁴⁸⁰ PIJOAN, J.- "Arte Bárbaro y Prerrománico". Ob. cit. (pag. 140).

⁴⁸¹ ~~KINGSLEY PORTER, A. "La Escultura Románica en España", Tomo I, Barcelona, 1.928.~~ El autor realiza en la introducción de su obra un pormenorizado estudio de la escultura prerrománica en Europa y en España. Analiza en profundidad las cruces irlandesas, su cronología y técnica, e incluso sus antecedentes artísticos. Concretamente de las cruces de Ruthwell y Bewcastle, a las que considera columnas de Hércules que flanquean la entrada a la escultura medieval, y en cuya ornamentación -sin describirla- ve una refinada maestría en la técnica, escribe: "La cruz de Bewcastle es tan parecida a la de Ruthwell, que deben ser ambas de la misma época y es muy probable que sean obra de los mismos artistas" (pag. 19).

tema de los roleos de vid en los fragmentos de las cruces de Sheffield (Museo Británico) y de Acca (obispo de Hexham) (Biblioteca de la Catedral de Durham).

"Es digno de mención el hecho de que las cruces inglesas tienen puntos de contacto con algunos monumentos orientales. Strzygowski ya ha observado que, por su forma recuerdan las columnas de Armenia y, por su escultura, la decoración de Egipto"⁴⁸².

En la decoración de algunas de estas cruces, la vid como hemos indicado, no se manifiesta como tema exclusivo, sino que acompaña y completa diferentes escenas bíblicas; escenas que a primera vista cautivan la atención del espectador, y sólo en una segunda contemplación comprendemos el verdadero sentido atribuido al motivo vegetal: el de potenciar el carácter dogmático del conjunto. Por otra parte, si tenemos en cuenta la estrecha relación que existió entre los monjes egipcios y los irlandeses⁴⁸³ y la popularidad del tema de la vid en el Arte Copto, no debe extrañar su presencia en estas cruces irlandesas. Todo ello induce a considerar, también en el Arte Irlandés, el sentido simbólico de esta planta.

⁴⁸² KINGSLEY PORTER, A.- Ob. cit. (pag. 20).

⁴⁸³ KINGSLEY PORTER, A.- Ob. cit. (pag. 24).

El Arte Lombardo -obra de aquel pueblo "bárbaro" denominado Longobardo o Lombardo que en el siglo VI cruzó los Alpes y se asentó en el Norte de la península Itálica donde permaneció durante más de dos siglos, cuyo reino tuvo por capital Pavía, y fueron Friul, Spoleto, Benevento y Amalfi sus principales ducados- también se hará eco del tema de la vid, que empleará en la decoración de cancelles, ciborios y sepulcros.

Encontramos vid esculpida en el cancel y en el baldaquino que cubre la pila bautismal del Baptisterio de Cividale, en Friul. Contamos también con otro ejemplo, el sepulcro de "Teodote" (Museo Cívico de Pavía)⁴⁸⁴, en el que se puede observar una reelaboración de temas cristianos por una mano germana; los temas claramente eucarísticos: dos pavos reales, algo fantásticos, afrontados parecen beber de una copa, y encima de ella la cruz; en la otra cara muestra a dos seres quiméricos (leones alados con cola de escorpión) afrontados ante el árbol de la

⁴⁸⁴ El conocido sarcófago, identificado por el monograma de "Teodote", es una pieza datada de la primera mitad del siglo VIII, y considerada por algunos medievalistas obra lombarda, mientras que para otros -entre los que hay que mencionar a Porter- es una obra carolingia. KINGSLEY PORTER, A.- "The Chronology of Carolingian Ornament in Italy". The Burlington Magazine, 1.917 (pag. 98-103).

Hemos de indiar sobre esta pieza, y otras no mencionadas, la falta de unanimidad a la hora de establecer una cronología y una clasificación lo que ha hecho que algunos autores como PIJOAN, J. (Ob. cit. *Summa Artis* VIII, pags. 227 y 228) utilicen el término de "relieve bárbaro" en Italia, entendiendo como tales aquellas obras de época de los Ostrogodos y Lombardos, y de algunas, ya de época Carolingia, que encontrándose por todas partes en Italia fueron obras de marmolistas al servicio de los germanos que desfiguraron los temas, como el de los pavos bebiendo del vaso místico del agua del Bautismo, o el de las codornices comiendo del fruto de la vid. Temas paleocristianos, que tomados por los bárbaros casi dejan de ser reconocibles.

vida, en el que parecen haberse ingertado dos grandes hojas y dos racimos de vid. Ambas composiciones están enmarcadas por una cenefa a base de roleos, con hojas y frutos de vid sumamente esquematizados y desvinculados de todo carácter naturalista.

No podemos dejar de mencionar los relieves de estuco de la pequeña iglesia de Santa María in Valle, en Cividale de Friul, pues su perfección técnica junto con la extraordinaria flora naturalista esculpida en la arquivolta de entrada, la distancian del Arte Prerrománico. Es una cuestión muy discutida si estos estucos con pámpanos y racimos son del siglo VII e incluso del VIII⁴⁸⁵, momento en el que algunos artistas bizantinos abandonaron las ricas provincias del Próximo Oriente empujados por el Islam⁴⁸⁶; o por el contrario, son del siglo IX, cuando se produjo un nuevo éxodo como consecuencia de la Revolución Iconoclasta del Imperio Bizantino. De cualquier forma, es imposible pasar por alto la escultura de Civi-

⁴⁸⁵

KINGSLEY PORTER, A.- Ob. cit.

El autor en el estudio de la escultura prerrománica europea, que incluye en la introducción de su libro, nos expone el problema existente en torno a la datación de los estucos de Cividale del Friul. (pags. 29, 30 y 31).

⁴⁸⁶

A mediados del siglo VII, cuando parecía que el Imperio Bizantino iba a entrar en un periodo de reconstrucción y reconquista, como el del reinado de Justiniano, pues la presencia de una nueva dinastía encabezada por Heraclio que había castigado duramente a los persas y se confiaba en una paz duradera en Asia. En este momento, el Islam, como un ciclón inesperado destruyó en pocos años la obra de Heraclio. Omar (califato Ortodoxo) conquistó Damasco en el año 635, Jerusalem en el 638, Alejandría en el 642; quedando así, las provincias más ricas del Imperio Bizantino (Siria, Palestina y Egipto) en poder árabe. Fué entonces cuando multitud de cristianos ortodoxos, sobre todo monjes, emigraron buscando refugio en Constantinopla y en otras zonas del Imperio, como las provincias bizantinas del Adriático e Italia.

PIJOAN, J.- Ob. cit. (*Summa Artis* VIII) (pag. 253). Atribuye la decoración de Santa María de Cividale del Friul a estos artistas que antes de llegar a sus lugares de destino optaron por quedarse en las pequeñas cortes de los ducados lombardos.

dale, y parece indiscutible la mano de un maestro bizantino en ellas.

El tema de la vid está también presente en el Arte Carolíngio, expresión plástica de aquella restauración Imperial que supuso la creación del gran Imperio Carolíngio, concebido por Carlomagno, que siguiendo la política expansionista de su padre, Pinino el Breve, creador de la nueva dinastía franca, ampliará las fronteras de la Galia extendiendo su autoridad por toda Europa central.

El movimiento de renacimiento cultural que conlleva la ideología política carolíngia afectará a todas las Artes. En todo el Imperio: Galia, Italia, Alemania surgirán manifestaciones artísticas que responden a patrones comunes; uniformidad, sin duda debida a las directrices marcadas por el poder imperial⁴⁸⁷, a las estrechas relaciones entre los abades de diferentes monasterios, proclives al intercambio de ideas, motivos e incluso artistas y artesanos, y "a la imitación rústica de modelos suministrados por Siria y Bizancio, por parte

487

HUBERT, J., PORCHER, J. y VOLBACH, W.F.- "El Imperio Carolíngio". Universo de las Formas. Madrid, 1.968. (pag. 33). Sobre este punto escriben: "Los contemporáneos de Calomagno, especialmente Eginardo, hicieron elogios de su soberano por las grandes construcciones que ordenó ejecutar personalmente, pero alabaron aún más la atención y la autoridad que empleó, tanto mediante sus órdenes, como por acción de sus "missi dominici" para poner en condiciones en todo su reino las iglesias vetustas o demasiado pobres para la celebración del culto"... "La implantación de nuevos cancelos formó indudablemente parte de esa gran obra de renovación de santuarios prescrita por el poder central".

de los talleres más famosos ubicados cerca de las canteras situadas entre las fronteras entre Italia, Suiza y Alemania, desde donde se exportaban por tierra y por mar a todo el Imperio, para volver a ser reproducidos a su vez por talleres que trabajaban muy lejos de los puntos de origen"⁴⁸⁸.

El Arte Carolíngio será el crisol en el que, de manera extraordinaria, se fundan: las formas clásicas resurgidas de las ascuas del Arte Romano; el repertorio decorativo con el que los pueblos "barbaros" adornaban armas y joyas, en el que la ornamentación geométrica y animalista extremadamente estilizada, y los entrelazos celtas constituyeron un ornamento preferido en el siglo IX; y por último la influencia bizantina y oriental, como consecuencia de la intensificación de relaciones entre Oriente y Occidente; motivadas por las peregrinaciones a Tierra Santa, las transacciones comerciales y las relaciones diplomáticas mantenidas entre los califas musulmanes de Bagdad y los emperadores de Constantinopla⁴⁸⁹.

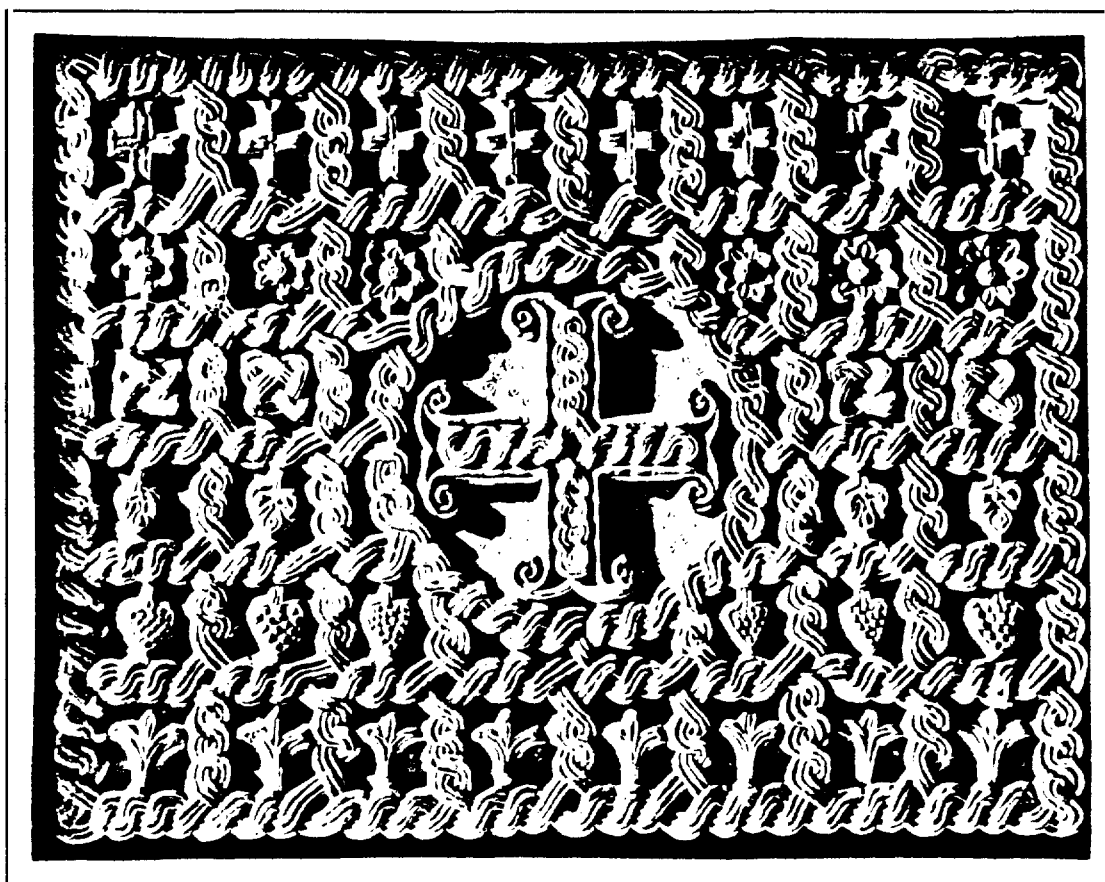
Es fácil hallar vid esculpida en losas de can-

⁴⁸⁸ HUBERT, J., PORCHER, J. y VOLBACH, W.P.- Ob. cit. (pag. 29).

⁴⁸⁹ De una u otra forma aflúan constantemente a la Corte de Aquisgrán todo tipo de mercancías: suntuosas telas, magníficas piezas de orfebrería, objetos de cristal y marfil, ejecutados en Constantinopla, Siria, Mesopotamia y Persia, lo que permitió un mayor conocimiento por parte de los decoradores occidentales (carolíngios) de los motivos de la flora oriental, especialmente la de Siria.

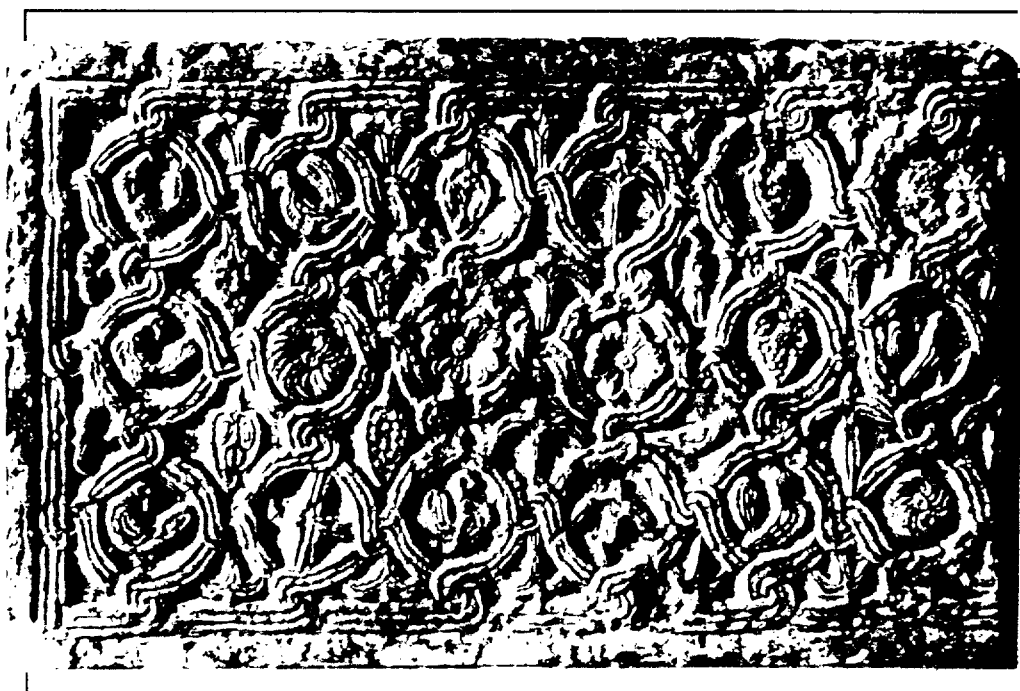
Por otra parte, el inicio en el Imperio Bizantino de la Revolución Iconoclasta tendrá repercusiones artísticas para Occidente, pues un gran número de artesanos y artistas optarán por el exilio, y sin duda el Sacro Imperio Romano Germano pudo ejercer cierto atractivo.

cel, ambones, ciborios y sarcófagos carolíngios. Mencionaremos varios ejemplos: el cancel encontrado en la capilla de S. Vittore in Ciel d'Oro, iglesia de San Ambrosio (Milán) (Il. 104) que muestra el signo de la cruz como elemento central rodeado de un sogueado que compartimenta toda la superficie del panel en pequeños cuadrados y en cada uno de ellos: rosetas, lirios, lazos, pámpanos y racimos de vid; la losa de cancel de Vence (Alpes Marítimos) decorada con un entramado geométrico, cuyos espacios

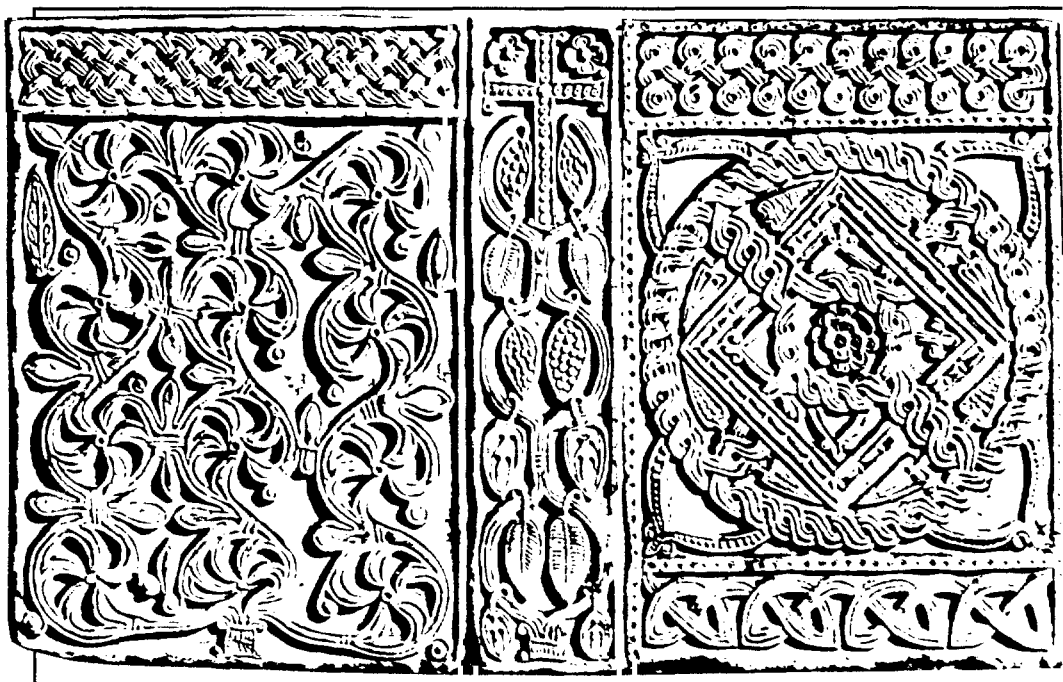


Il. 104.- Cancel de la capilla de S.Vittore in Ciel d'Oro.
Iglesia de San Ambrosio (Milán)

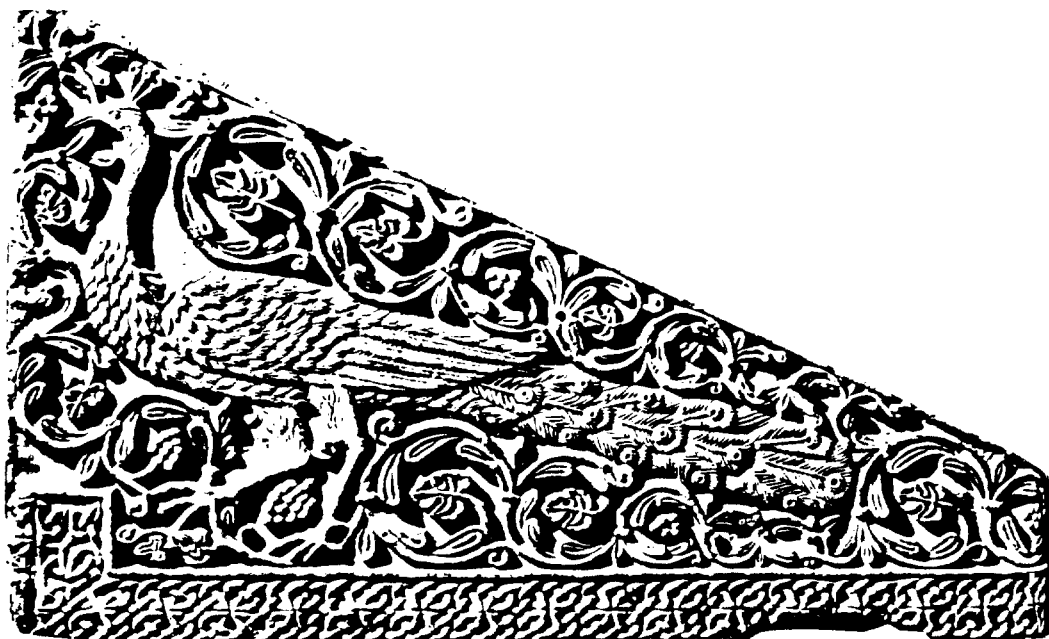
se hallan cubiertos por pequeñas rosetas, aves, espirales, lirios y hojas y racimos de vid (Il. 105); losa de cancel de la cripta de la iglesia de Schanis (Suiza) procedente de la abadía allí fundada poco después del año 800, cuyo eje compositivo lo constituye una sinuosa cepa de vid que brotando de un vaso, que asciende verticalmente hasta ser coronada por la cruz (Il. 106). Este mismo esquema compositivo se repite en la decoración esculpida que presenta el ambón de la iglesia de Saint Maurice. Un fragmento de ambón del Museo Cristiano de Brescia permite ver un pavo real entre roleos de vid (Il. 107).



Il. 105.- Losa de cancel de Vence (Alpes Marítimos)



IL. 106.- Losa de cancel. Cripta de la Iglesia de Schanis (Suiza).



IL. 107.- Fragmento de ambón. Brescia (Museo Cristiano).

Igualmente el ciborio de San Apolinar in Clase en Rávena está decorado con ondulantes tallos de vid⁴⁹⁰, y también en el lucilo funerario del Baptisterio de Albenga encontramos, junto a una decoración de lacería, pámpanos y racimos de vid picoteados por aves.

El tema de la vid como elemento integrande en la decoración de losas esculpidas de canceles o en decorados de santuarios de los siglos VIII y IX ha sido vista por varios autores⁴⁹¹, y además consideramos que los ejemplos reseñados contribuyen a dar testimonio de su existencia en el Arte Carolíngio. Por todo ello, modestamente, discrepamos de la afirmación vertida por Denise Jalabert: "la hoja de vid que tan frecuente y bien representada había estado en los sarcófagos merovíngios, parece no haber inspirado a los escultores carolíngios"⁴⁹².

Por otra parte, la presencia de la vid en todos los ejemplos indicados, creemos entender que demuestra nuevamente la vigencia del carácter simbólico de esta planta en el Arte Carolíngio. Este tema por su simbolismo

⁴⁹⁰ El ciborio de San Apolinar in Clase (Rávena), fechado por una inscripción del año 810 (según HUBERT, J., PORCHER, J. y VOLBACH, W.F.- Ob. cit., pag.32), es datado por otros (PIJOAN, J.- Ob. cit. Summa Artis VIII, pag. 237, fig. 313) como obra de mediados del siglo VIII siendo considerado una manifestación de Arte Lombardo.

⁴⁹¹ HUBERT, J., PORCHER, J. y VOLBACH, W.P.- Ob. cit. (pag. 28). Escriben: "Se han conservado en gran parte de Europa -Suiza, Alemania y Francia- losas esculpidas de canceles o decorados en santuarios de los siglos VIII y IX, cuya ornamentación de lacerías, de hélices, de pámpanos atestiguan a veces un virtuosismo fascinador".

⁴⁹² JALABERT, D.- Ob. cit. (pag. 39).

debió de ser, sin duda, mucho más frecuente de lo que los restos arqueológicos hoy nos permiten constatar; recordemos que el Arte Carolingio en su gusto por los interiores ricamente decorados, junto con la escasez de marmol, estimuló el empleo de frescos, mosaicos, estucos y obras de orfebrería y mobiliario litúrgico, reservando para la escultura en piedra sólo los canceles, capiteles, algunas losas sepulcrales y algunas piezas de mobiliario litúrgico.

El Arte Prerrománico español, en lo referente a la vid no difiere del resto de Europa; desde el siglo V hasta el X se puede rastrear en sarcófagos y escultura monumental.

La escultura visigoda⁴⁹³ con sus propias características: talla muy simple y técnica a bisel, en-

493

Considero interesante, para una mayor comprensión del tema, introducir una pequeña reseña histórica de este periodo histórico.

Hispania experimenta durante el siglo V, como el resto del Imperio Romano de Occidente las consecuencia de las migraciones de los "pueblos bárbaros"; en el año 409 suevos, vándalos y alanos atraviesan los Pirineos asolando la península. Durante estos primeros años del siglo, otro pueblo, el visigodo, procedente del Mar Negro llega a Italia, saquea Roma y siembra el terror en aquella península, en Hispania y Galia, asentándose en Aquitania con el beneplácito imperial, y constituyendo el Reino Visigodo de Toulouse. A lo largo de esta centuria los visigodos intervendrán en Hispania en dos ocasiones, en calidad de pueblo federado de Roma: en el año 429, expulsando a los vándalos, y en el 454 reduciendo al Reino Suevo. Pero será durante la segunda mitad del siglo cuando la política expansionista de la monarquía visigoda concluyó asentamientos en Hispania, la conquista definitiva de la provincia Tarraconensis (472), y en el suelo galo, el enfrentamiento con el Reino Merovingio que terminará con la derrota visigoda en Vouillé y la muerte del rey Alarico, tras la cual el pueblo visigodo opta por replegarse en Hispania, donde constituirá desde el siglo VI hasta el año 711 el Reino Visigodo de Toledo. Sin embargo durante este tiempo, y apesar de las primeras incursiones violentas, este pueblo bastante romanizado se mostrará pacífico, conservador y respetuoso con la cultura, las tradiciones y religión hispano-romanas. Y en el aspecto artístico podemos decir que durante los siglos V y VI los talleres locales seguirán trabajando con relativa normalidad, y que la presencia de este pueblo godo no influirá de forma palpable en el arte, que seguirá fiel a sus tradiciones, a sus raíces romanas, a su iconografía paleo-cristiana y a las influencias bizantinas.

tronca con el mundo "bárbaro", pero por la temática con el Arte Paleocristiano y Bizantino, lo que propicia la inclusión en su iconografía del tema objeto de estudio. Esto es perceptible y evidente en un gran número de piezas visigodas; aquí abordamo el análisis de algunas de ellas.

Comenzaremos con el sarcófago de Ithacius, en el Panteón de los Reyes de la catedral de Oviedo (Il. 108), considerado obra del siglo V. Datación que plantea discrepancias en cuanto a su origen, siendo considerado para unos, paleocristiano y para otros, visigodo⁴⁹⁴. De este sarcófago sólo se conserva la tapa, que se compone de una estrecha faja central y dos vertientes laterales; la faja contiene una inscripción en la que indica haber sido labrada para un joven "Ithacius". Como decoración tiene en el frente, un crismón dentro de una corona formada por entrelazos, marcando el eje compositivo, flan-

⁴⁹⁴ SCHLUNK, H.- "Relaciones entre ..." Ob. cit. (pag. 194). El autor buscando paralelismos estéticos, iconográficos y técnicos, lo compara con el sarcófago del abad Teodoro y el de los Apóstoles, ambos de Rávena, y considera que hubo de ser labrado bajo la directa influencia de piezas procedentes de aquella ciudad.

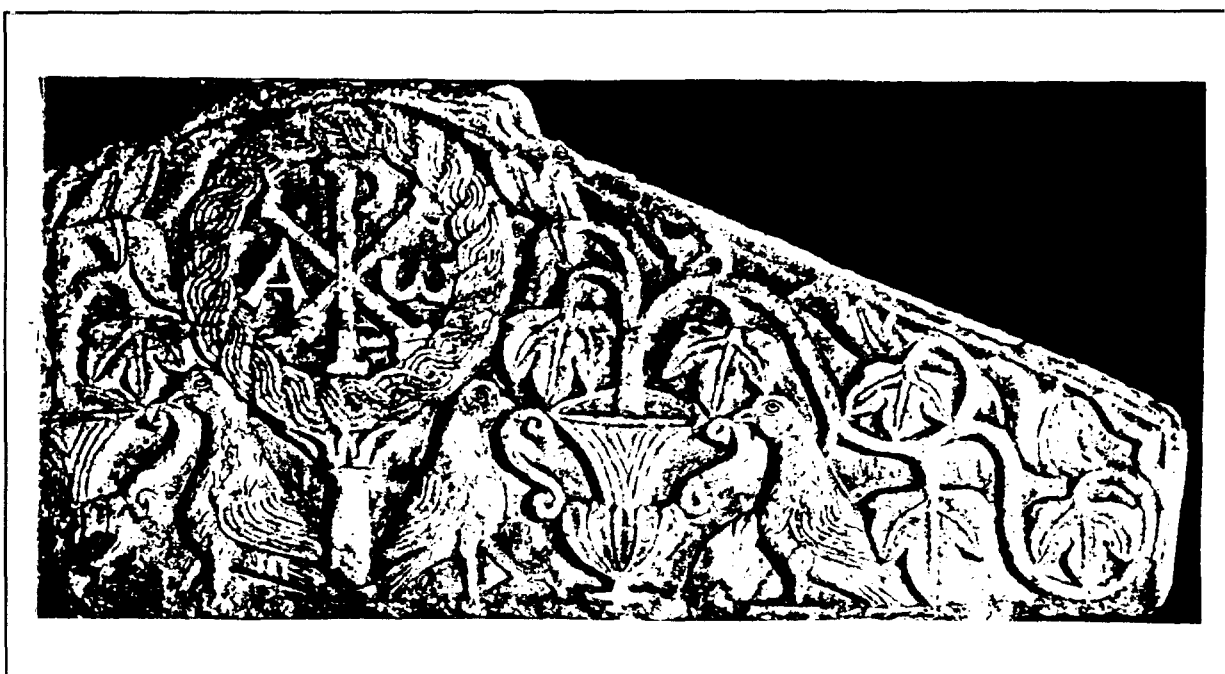
SCHLUNK, H.- "Arte Visigodo". Ars Hispaniae. V. II. Madrid, 1.947. (pag. 240). Desarrolla la misma tesis.

OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (pag. 57) Escribe: "Se tiende hoy a darle una fechación aproximada de hacia el segundo cuarto del siglo V".

FONTAINE, J.- "El Prerrománico". Madrid, 1.982. El autor analiza en el primer capítulo de su obra el arte de la España cristiana durante el Imperio Romano, bajo el título: Arte Paleocristiano, y dentro funeraria hace referencia al sarcófago de Ithacio: "Un arte comparable al de Rávena inspiró (no se sabe cómo ni cuando) al escultor del sarcófago de Ithacio en Oviedo; lo mismo puede decirse del dístico elegíaco de su inscripción: pero el misterio de este ejemplar aislado nos lleva hasta las postrimerías de la época visigoda, o hasta los tiempos del reino asturiano, en que tal vez se esculpiera in situ esta obra bizantinizante, con un estilo de decoración tardía a base de follajes, cántaros y pájaros -a no ser que se trate de una mera importación."

KINGSLEY PORTER, A.- Ob. cit. (pag. 52). También hace referencia a este sarcófago, y parece decantarse por el siglo IX, amparándose para ello en las opiniones de los epigrafistas.

queado por cepas con vástagos serpenteantes repletos de pámpanos que cubren todo el espacio y brotan de cráteras, a las que acuden palomas a beber del agua de la vida. El carácter simbólico de cada uno de sus elementos, incluyendo los pámpanos de vid, parece incuestionable y verdaderamente elocuente.



Il. 108.- Sarcófago de Ithacius (detalle) (Panteón de los Reyes, catedral de Oviedo)

El hecho de que el tema de la vid, gozara de gran popularidad dentro de la iconografía paleocristiana, como también sucediera con los roleos de hiedra y con el tema de los pavos reales flanqueando el crismón⁴⁹⁵, po-

⁴⁹⁵ Los temas de los pavos reales flanqueando el crismón y de los roleos de hiedra están presentes entre los escasos fragmentos de piezas visigodas. Los encontramos en piezas de la basílica de Cabeza de Griego (Segóbriga), en el mosaico del pavimento de la iglesia de Santa María de Camí en Mallorca, en la placa de Ucles, y en la primera iglesia de Santa María de Tarrasa.

dría hacernos pensar que también lo sería en el arte del siglo V y primeras décadas del VI, y sin embargo los restos arqueológicos hallados hasta el momento no confirman esto. Contamos con escasísimos ejemplos, entre ellos el mosaico que rodeaba el altar de la iglesia de Torelló (cerca de Mahón, Menorca) (Il. 109) en el que pueden apreciar dos pavos reales afrontados flanqueando una crátera, mientras que en el resto de la composición aparecen roleos vegetales, en los que de forma muy esquemática se distinguen pámpanos y racimos de uvas, y en medio de todo este follaje aves.



Il. 109.- Mosaico rodeando el altar. Fornás de Torelló (Menorca)

Sin duda, la dificultad que entraña la arqueología de este periodo y el escaso número de piezas rescatadas y conservadas impide un análisis en profundidad, al menos, desde el aspecto iconográfico.

Es durante los siglos VI y VII, cuando el tema de la vid adquiere relevancia, formando parte de la denominada "decoración arquitectónica", es decir, en los relieves incorporados al edificio, (en los que se dan las manifestaciones escultóricas más importantes); tenantes del altar, cancelos, pilastras, capiteles y frisos decorados, son los elementos elegidos por los decoradores visigodos. La decoración, raramente figurativa, es por el contrario rica en motivos geométricos y vegetales, entre los que el tema de la vid con sus pámpanos y los racimos de uvas⁴⁹⁶ ocupa un lugar preferente. Hecho que intentaremos evidenciar a través de una serie de ejemplos.

Es un dato, creemos bastante significativo, el elevado número de piezas visigodas (losas de cancel y pilastras) del siglo VI y VII, que emplean en su decoración el tema de la vid; las piezas conservadas en varios museos: Provincial de Mérida, Arqueológico Nacional de Madrid, Arqueológico de Córdoba, Museo de South Kensington, etc.

⁴⁹⁶ PALOL, P.- "Arte Hispánico de la Epoca Visigoda". Barcelona, 1.968 (pag. 44). En su exposición y enumeración de las pilastras de Mérida la data de los siglos VI y VII.

Las pilastras (muy abundantes, sin duda, a juzgar por el elevado número conservado, debieron ser muy utilizadas durante la primera etapa del Arte Visigodo. Son -en palabras del Dr. Olaguer Feliú- de una sola pieza y están talladas en forma que en ellas se perciban tres partes: basa, juste y capitel. Los fustes son los que presentan la mayor riqueza ornamental, plasmándose en ellos zarcillos ondulados que se cruzan formando roleos, tallos con hojas de vid y palmetas, racimos de uvas y otros temas⁴⁹⁷.

Es interesante una pieza rectangular, seguramente del siglo VII, (Museo de Badajoz) por tener una pequeña concavidad en el reverso, que parece sirvió para contener un relicario⁴⁹⁸. Muestra en la parte superior el crismón del que penden las letras: alfa y omega; inmediatamente debajo hay dos estrellas o rosetas estrelladas de ocho petalos, y en la superficie inferior se distingue bastante mal una especie de arbol que Schlunk identifica como palmera, que parece tener datiles; palmera que sirve de eje compositivo, y a cuyos lados asciendes roleos de vid.).

⁴⁹⁷ OLAGUER FELIÚ, F.- Ob. cit. (pag. 59).

SCHLUNK, H.- Ob. cit. (Ars Hispaniae, II, pag. 257). Escribe: "El uso de decorar las columnas con los motivos más diversos se practicó ya en la época romana. Entre las columnas de decoración puramente ornamental es frecuente el adorno con grandes tallos, hojas de parra y racimos, como los conocemos en los sarcófagos paleocristianos del siglo IV; un ejemplar de esta decoración, con una gran crátera en el reverso, seguramente romana, se conserva en el museo de Beja, mientras que otros, acaso del siglo VI y procedentes de la Alberca (Murcia) están decorados con grandes rosetas.

⁴⁹⁸ SCHLUNK, H.- Ob. cit. (pag. 252).

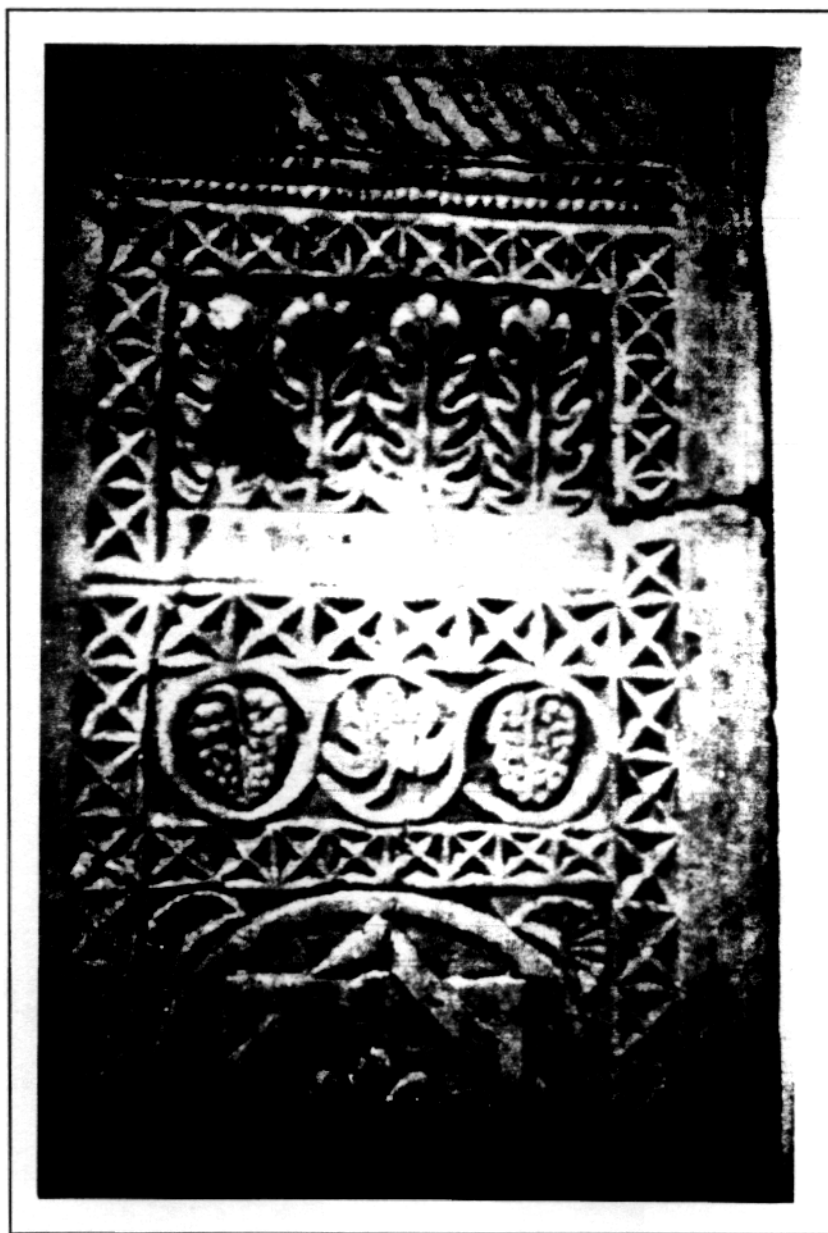
Otras piezas también llegadas a nosotros con profusión son los cancelles, en piedra y en mármol, con los que se separaban los distintos espacios de los templos (Il. 110). En general, todos ellos, configuraban un marco arquitectónico a base de arcos y columnas, siendo frecuente que las arcadas de medio punto se alternen con arcos de mitra (Ils. 111). Los motivos hallados en el interior de estos arcos suelen ser de origen paleocristiano, como en el caso del cancel de Mérida, en el que vemos racimos de uvas (alegoría eucarística) y el pavón persa o la paloma (símbolo de la inmortalidad); iconografías relacionadas con el lugar sagrado donde se ubicaban dichos cancelles⁴⁹⁹.

Evidentemente durante el siglo VI se observa en el Arte Visigodo una continuidad iconográfica paleocristina, tanto en los temas simbólicos (crismón, uvas, hojas de vid, animales alegóricos), como en sus interpretaciones aleccionadoras. A lo que habría que añadir una cierta influencia bizantina.

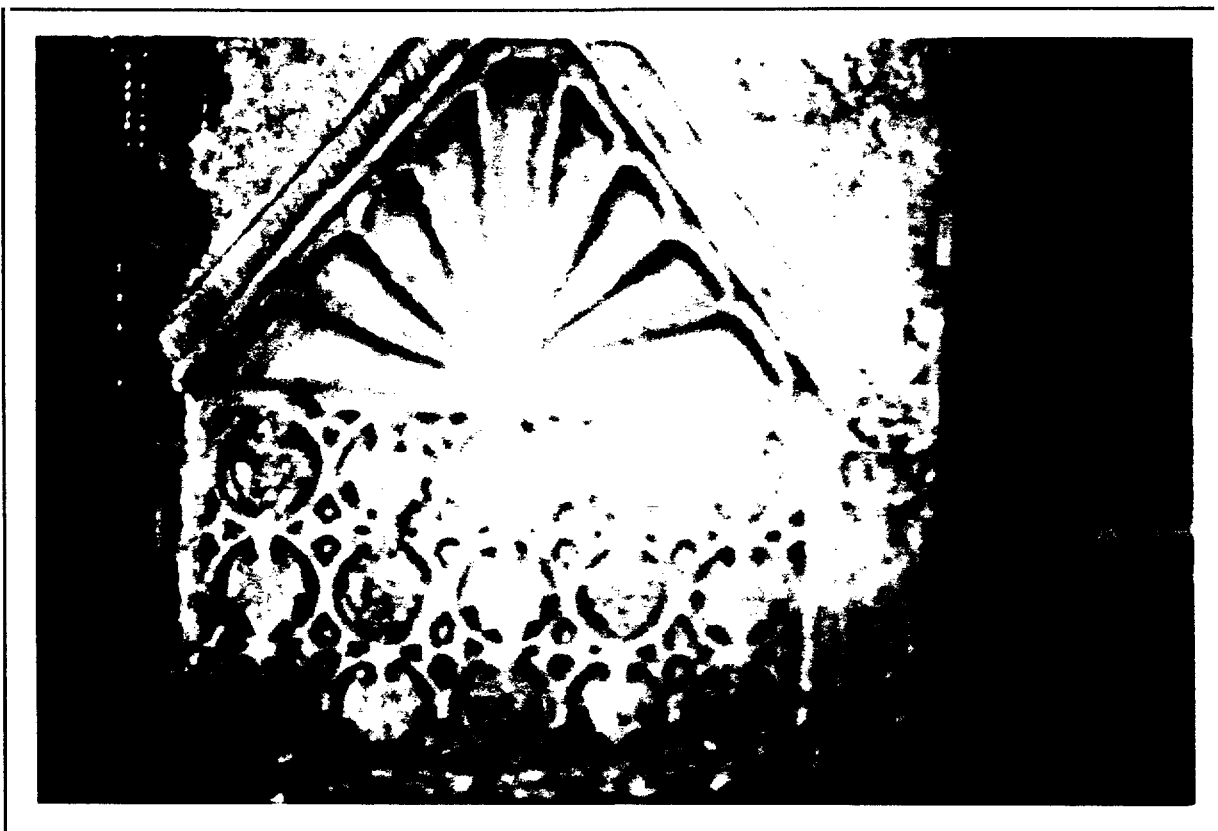
El siglo VII y los primeros años del VIII constituye el periodo de esplendor del Arte Visigodo, en el que se encuentra la mayor riqueza decorativa y escultórica; y los capiteles, cimacios y frisos decorados más bellos e interesantes. De este periodo son los frisos con

⁴⁹⁹ OLAGUER FELIÚ, F.- Ob. cit. (pag. 60).

palmetas y vides de Guarrazar, San Pedro de la Mata, San Pedro de la Nave, Quintanilla de las Viñas y Santa Comba de Bande La iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora)



Il. 110.- Placa en forma de pilastra (Museo Arqueológico Nacional. Madrid)



Il. 111.- Placa de cancel (Museo Arqueológico Nacional. Madrid)

interesa especialmente por sus capiteles y frisos, que en palabras del Dr. Olaguer-Feliú- encierran una programación iconográfica de tipo simbolizante, que por medio de alusiones y de ejemplos instruye y alecciona al fiel presente a los ritos⁵⁰⁰. La mayor importancia iconográfica radica en las tres parejas de capiteles troncopiramidales, y en sus respectivos ábacos, ubicados en el crucero y en el arco de la capilla mayor. En la primera pareja situada en el crucero que mira a los pies, en el

⁵⁰⁰ OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (pag. 99).

lugar más próximo a los fieles, encontramos dos temas tradicionales de conocida significación cristiana: Daniel en el foso de los leones (símbolo de ayuda divina) y el sacrificio de Isaac (obediencia); la segunda pareja, situada ya en la cabecera, muestra aves afrontadas que picotean una vid central (eucaristía) (Il. 112), y en sus ábacos vemos cabezas humanas (que pudieran tratarse de los Cuatro Evangelistas) alternándose con racimos de uvas (nueva alusión a la eucaristía); la tercera y última pareja de capiteles, es decir, aquellos situados en el



Il. 112.- Capitel. San Pedro de La Nave (Zamora).

arco que abre la capilla mayor, que flanquean el lugar más sagrado del templo, presentan en sus frentes una galería compuesta por cuatro arquitos, (alegoría a la entrada de la Mansión Celestial) flanqueada por piñas, fruto que se repite reiterativamente en el ábaco (símbolo de regeneración, de renacimiento a una nueva vida, pero también de eternidad e inmortalidad).

Evidentemente, capiteles y ábacos encierran una programación iconográfica de raíz paleocristiana. En ellos, siguiendo la interpretación simbólica dada por el Dr. Olaguer-Feliú, se recomienda a los fieles obedecer a Dios en todos sus designios (como hiciese Abrahán), solicitar la ayuda divina por medio de la oración (como hiciese Daniel); se les invita a la comunión y se les recuerda que a través de Cristo podrán, finalmente, alcanzar la salvación eterna y acceder a la Mansión Celestial.

La decoración interior de la iglesia se completa con frisos relievares que recorren sus muros en sentido horizontal; en los cuales hay una faja de tallos que desarrolla círculos abiertos en los que se inscriben pájaros que pican racimos de uvas⁵⁰¹, junto con otros temas: cruces, estrellas, racimos de uva, flores de doce pétalos.

⁵⁰¹

DSHOBADZ ZIZICHWILI, W.- "Antecedentes de la decoración visigoda y ramirense". Archivo Español de Arte, nº 106, 1.954 (pag. 143). El autor considera absolutamente nuevo este tema en la península, y carente de tradición.

La iglesia de Quintanillas de las Viñas (Burgos) (principios del siglo VIII) ofrece otro importante conjunto de relieves. En su interior, la decoración aparece en torno a la cabecera: el gran arco de herradura, que da paso a la capilla, y su intradós está decorado con hojas y racimos de vid (símbolo de la eucaristía); arco, que descansa sobre dos grandes sillares a modo de impostas con relieves alegóricos al sol y la luna, quizás con el propósito de simbolizar la eternidad a través de la Eucaristía. Esta ubicación nos hace pensar en una posible relación con el Arte Copto, donde los símbolos eucarísticos, -como se vió en páginas anteriores- eran frecuentes en las portadas de las iglesias, y cuyo fin era el de indicar la fiel la entrada en el recinto de Dios, en el Reino Divino, en ese universo infinito e imperecedero.

En el exterior, circundando la iglesia, destacan tres franjas formadas por círculos que inscriben en su interior: racimos de uva, animales fantásticos, flores de seis pétalos, pavos reales, el árbol de la vida y anagramas que hacen referencia al origen de la construcción de la iglesia. Sobre el posible carácter decorativo o simbólico de estos frisos, los autores parecen decantarse por el primero, entre ellos citamos a Dshobadz Zizichwili⁵⁰² que escribe: "En Quintanilla tienen las

⁵⁰² DSHOBADZ ZIZICHWILI, W.- Ob. cit. (pag. 144).

citadas fajas un carácter puramente decorativo". Amparándose para realizar tal afirmación en la similitud existente con aquellas que aparecen en las iglesias sirias, donde este tema es muy común y -en opinión del autor- su único propósito es el de acentuar las partes arquitectónicas⁵⁰³.

Santa Comba de Bande (Orense), iglesia monacal con albergue para caminantes, presenta una decoración escasa y austera, quedando reducida únicamente a las dos parejas de capiteles, sobre las que se alza el arco de la capilla, al sogueado de las impostas y a un estrecho friso en el arranque de la bóveda de la capilla mayor. Esta luce la mejor ornamentación del templo: un friso en el arranque de la bóveda que, prolongándose por el muro testero, recorre su ventana por la parte superior, cobrándola y destacándola. Esta realizado en talla a bisel y lo integran un tallo serpenteante en cuyas ondulaciones aparecen alternativamente, racimos de uvas y hojitas y flores...El simbolismo del estrecho friso extendiéndose por el lugar más sagrado del templo, hace alusión indudable a la Eucaristía (racimos de uva) y al florecimiento

⁵⁰³ Evidentemente la riqueza decorativa de la arquitectura siria es incuestionable, y fue manifestada ya en el siglo XIX por Charles-Jean Melchor Vogüe (Ob. cit.) y después, en el siglo XX, por Chistian Crosby Butler (Ob. cit.). Pero esta riqueza decorativa, ésta profusión de elementos animales y vegetales que se encuentra tanto en la arquitectura religiosa como civil, considero que no sólo hablan de la riqueza escultórica que embellece la arquitectura; frisos, dinteles, capiteles, se encuentran profusamente decorados y hablan a través de sus símbolos a un pueblo, a una sociedad inmersa en una tradición eminentemente simbólica.

de la vida (flores y hojitas)⁵⁰⁴.

La desaparición del Reino Visigodo en el año 711 y la anexión de la península al Imperio Islámico no supuso la supresión del arte "bárbaro"; la corte visigoda refugiada en Cantabria continuó su actividad constructiva, de la que no queda prácticamente nada⁵⁰⁵, tan sólo mencionaremos una lápida sepulcral que está en la capilla de Santa Leocadia, en la Cámara Santa de Oviedo (Il. 113). Esta pieza, aunque datada como obra del siglo VIII, es por su técnica plenamente visigoda. Su decoración es vegetal en toda su superficie, que está compartimentada en varias franjas con roleos de vid, y reserva un espacio rectangular para el tema principal, que podría aludir al tema del árbol de la vida.

"Las hojas de vid, racimos y uvas de los relieves asturianos parecen proceder de lo visigodo, pero la falta en la región de monumentos de éste período hace que, por el momento, sea difícil el establecer, incluso en lo decorativo, las líneas de unión esenciales, teniendo que buscar su origen en fuentes más lejanas"⁵⁰⁶.

⁵⁰⁴ OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (pags. 93 y 94).

⁵⁰⁵ En Covadonga, cuando visitó aquel lugar Ambrosio de Morales en el siglo XVI, se veían sólo manifiestas señales de obra nueva (cita tomada de PIJOAN, J. "Arte Barbaro y Prerrománico" Summa Artis, VIII. Madrid, 1.972, pag. 432).

⁵⁰⁶ ~~BONET CORREA, A. - "Arte Pre-Románico Asturiano". Barcelona. 1.980.(pag. 15).~~



Il. 113.- Lápida sepulcral. Capilla de Santa Leocadia,
Catedral de Oviedo.

Durante todos estos siglos de la Alta Edad Media española, la escultura, como se ha podido comprobar, acusa una clara influencia bizantina, sin duda con-

dicionada por las circunstancias políticas, económicas y culturales del Reino Visigodo. Recordemos que a mediados del siglo VI (554) los enfrentamientos por el poder entre Agila y Atanagildo propiciaron la intervención del ejército imperial bizantino en suelo peninsular y la posterior ocupación militar del SE. levantino, del Algarve y de las Islas Baleares. "Existe la tendencia a buscar el máximo florecimiento de las relaciones hispano-bizantinas en aquellos siglos en que las tropas bizantinas ocupaban el SE de la península y la zona meridional en el Algarbe"⁵⁰⁷, sin embargo generalmente, una ocupación militar nunca propicia las condiciones para llevar a cabo una labor cultural. Esto, unido a que la "influencia no se limita a la franja costera ocupada por los bizantinos, sino que por el contrario, se manifiesta en toda la península, tanto en el Norte como en el Sur y en el Oeste, independientemente de toda ocupación militar"⁵⁰⁸; a que el comercio con Oriente nunca desapareció⁵⁰⁹, y que además la Corte de Constantinopla, con su boato y protocolo ejerció en aquellos años marcada influencia sobre todo el

⁵⁰⁷ SCHLUNK, H.- "Relaciones entre la península.." Ob. cit. (pag. 181).

⁵⁰⁸ SCHLUNK, H.- Ob. cit. (pag. 190).

⁵⁰⁹ Durante toda la época visigoda los mercaderes bizantinos acudieron en gran número y con frecuencia y hubo asentamientos estables de "sirios". De esto tenemos constancia a través de la Historia de Vitae Patrium Emeritensium (A.A. ss. nov.I, 321); por ella sabemos que era frecuente el uso de telas de seda bizantina en Mérida. Por otra parte, las disposiciones dictadas bajo el reinado de Recesvinto sobre los mercaderes de ultramar indican que su número era elevado.

mundo occidental⁵¹⁰, minimiza el papel difusor de la provincia bizantina. Por otra parte, es durante la segunda mitad del siglo VII cuando la influencia de más intensa; periodo en el que el SE español había dejado de formar parte del Imperio (554-624), pero es muy probable - en palabras de Helmud Schlunk- que el Sur de Italia y Sicilia (que formarán parte de Bizantino hasta mediados del siglo IX) desempeñaran en este momento un papel importante en la transmisión de las influencias bizantina a la península. En la potenciación a nivel artístico de estas zonas, sin duda, influyó el éxodo emprendido por parte de la población de Siria y Egipto, que tras caer bajo el Islam (a mediados del siglo VII) optaron por desplazarse a las provincias occidentales y a la propia capital del Imperio Bizantino; "se produjo la primera invasión de artistas bizantinos en Occidente"⁵¹¹.

El Arte Románico por su caráctr eminentemente simbólico parece el marco propicio para que la vid se convierta en uno de los elementos vegetales más utilizados. ¿pero, verdaderamente fue así?. No es fácil respon-

⁵¹⁰ El rey Leovigildo (568-586) fué el primero entre los reyes visigodos que imitó la indumentaria imperial e introdujo en la corte visigoda costumbres bizantinas. También fué el primero en sustituir en las monedas la imagen del emperador de Constantinopla por la suya. Algunos de los grandes obispos -Fidel de Mérida- fueron bizantinos, y otros como San Leandro de Sevilla pasaron muchos años en la corte bizantina.

⁵¹¹ PIJOAN, J.- Ob. cit. (Summa Artis, VIII) (pag. 253).

der a esta pregunta, dado el escaso naturalismo y la tendencia a la abstracción que definen al Arte Románico, pero sin duda estuvo presente, y quizás más de lo que purdiera parecer a primera vista. Este mismo argumento motivó la reflexión de Oliver Beigbeder: "Si la viña sólo tiene un mínimo papel entre las raras formas vegetales utilizadas por el Arte Románico, se debe clarísimamente a la tendencia abstracta y eminentemente simbólica de su arte"⁵¹².

El profundo estudio realizado por Denise Jalabert sobre la flora esculpida en Francia durante el periodo románico permite comprobar que la vid aparece en Languedoc, Borgoña y en Euvergne, y lo hace con un realismo inusitado. Sobre esto escribe la autora: "La vid siempre buscada por los decoradores no parece haber inspirado a los escultores languedocianos. Una excepción la vemos en la Puerta Miegerville de S. Sernin de Toulouse: en la parte superior del dintel y junto a la estatua de San Pedro, un tallo ondulado de hojas de vid, perfectamente conseguido, y racimos de uvas; una y otros tratados con una finura extrema"⁵¹³ (Il. 114). "En la región de Borgoña la flora, sobre todo de finales del siglo XI y

⁵¹² BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pag. 390).

⁵¹³ JALABERT, D.- Ob. cit. (pag. 52).



Il. 114.- S. Sernín de Toulouse. Puerta Miégevillè.

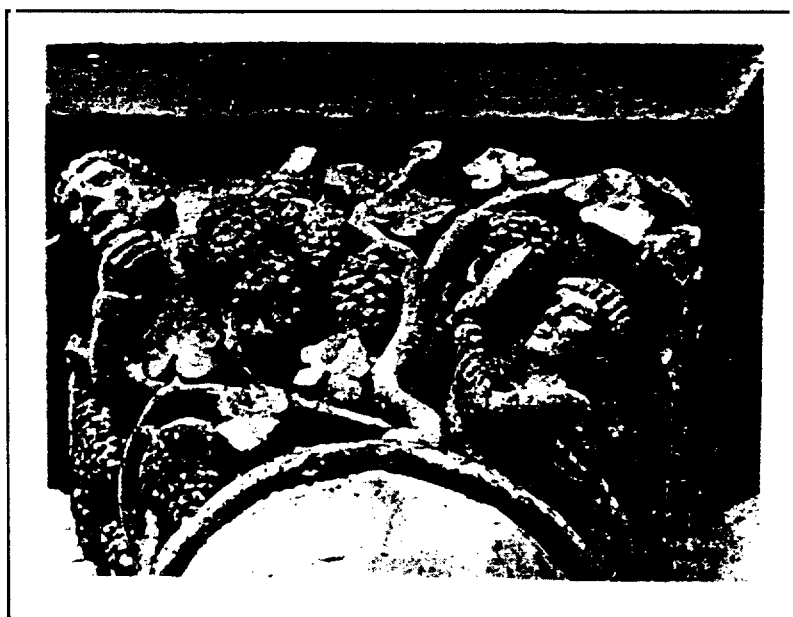
principios del XII, ocupa un importante lugar; en Cluny hay algunos ejemplos de verdadero realismo, entre ellos un capitel del crucero que muestra los rios y los árboles del Paraiso; los cuatro árboles: manzano, higuera, viña y olivo, tienen sus troncos y sus ramas onduladas y torcidas sobre las cuatro caras del capitel"... "Los árboles por sus hojas y por sus frutos, sobre todo el manzano y la vid se aproximan muchísimo a la realidad, lo que es excepcional en la época románica"⁵¹⁴ (Il. 115). Y en Euvergne "hay en Mozat un capitel -lado Sur de la nave- cuya cesta está enteramente cubierta por una cepa que tiene hojas de vid y pesados racimos de uva, y entre ellos dos hombres vendimian"⁵¹⁵ (Il. 116)

⁵¹⁴ JALABERT, D.- Ob. cit. (pag. 66).

⁵¹⁵ JALABERT, D.- Ob. cit. (pag. 90).



IL. 115.- Capitel. Abadía de Cluny.



IL. 116.- Capitel de la nave. Iglesia de Mozat.

En el Románico español también encontramos la vid esculpida con relativa frecuencia; más o menos abstracta, cultivada o virgen, imitando a la flora gala o con notas tremendamente populares, con hojas y pámpanos formando roleos ó representando una cepa.

Citaré a continuación los lugares donde la he identificado: iglesia de Cervatos (Palencia), donde el tímpano de la portada muestra como único tema, roleos de parra virgen, tema que se repite en varias mensulas (Il. 117); la iglesia de Loarre (Huesca) (Il. 118) que muestra un capitel decorado con una cepa de vid cubierta de pámpanos; en la Puerta de Santa María de Leire (Navarra) donde nuevamente se ve una cepa cuyos vástagos se entrecruzan, de los que penden hojas y racimos de uvas; en San Juan de las Abadesas (Gerona) donde, con un naturalismo inusual, encontramos un típico tema paleocristiano: el ave picoteando la hoja y el fruto de la vid; en Puerta de la Virgen, en Ciudad Rodrigo (Salamanca); en la iglesia de Artaiiz (Navarra) donde encontramos un capitel en el que muestra una cepa de vid sin hojas ni frutos, entre cuyos vástagos parece aprisionar a varios hombres que intentan desasirse; en la catedral vieja de Lérida⁵¹⁶ donde algunos capiteles del interior muestran sarmientos

⁵¹⁶ GUDIOL RICART. J.- "Lérida y su provincia". Barcelona, 1.950 (pag. 25).

de vid con sus pámpanos y racimos que revisten toda la canastilla. También hay que mencionar el tipo de hojas dobladas, que podrían perfectamente ser de pámpanos de vid, y que a parecen en San Pedro el Viejo (Huesca), San Juan de la Peña (Huesca), y en Santo Domingo de Silos (Burgos) donde precisamente lo hallamos en el capitel que recoge el tema de la Última Cena.



Il. 117.- Mensula con hojas de parra virgen. Iglesia de Cervatos (Burgos)



Il. 118.- Capitel. Iglesia de Loarre (Huesca)

Los ejemplos mencionados aunque no muy numerosos, sirven para dejar constancia de la presencia de la vida esculpida en el Románico español, tanto en el oficial como en el rural. Su escasez numérica, a nuestro juicio, no debe ser entendida necesariamente como la ausencia de simbolismo en la vida, sino, tal vez, a que en los programas iconográficos cluniacienses primaba otro mensaje; mensaje en el que se daba más importancia a los pecados carnales, a los vicios populares, a los terrores del Infierno, mientras que la invitación a la Eucaristía, la alusión a la regeneración del alma y a la inmortalidad, quedaban relegados a un segundo plano.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFIA
E HISTORIA

TESIS DOCTORAL

"La Decoración Vegetal en el Arte Español
de la Alta Edad Media: su simbolismo"

TOMO II

Por

Ana María Quiñones Costa

Director:
D. Fernando Olaguer-Feliú

Madrid, 1.992.

C A P Í T U L O I I I

LAS FLORES: ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE SU SIMBOLISMO

LAS FLORES

Muchas plantas han atraído la atención del hombre por sus flores; la flor, sin duda, por su belleza y fragancia cautivó al hombre desde el momento en que éste tomó conciencia de su parte espiritual, de su capacidad para captar y asimilar la belleza que le rodeaba. Sin embargo, en numerosas ocasiones su interés por las flores fue algo más prosaico: de algunas (loto, violeta, rosa, etc.) obtuvo esencias; otras (matricaria, manzanilla, etc.) fueron usadas en medicina por sus propiedades curativas; algunas (coliflor, cardo, alcachofa) incluidas en la dieta alimenticia; o empleadas como especias para aderezar y condimentar los alimentos (azafrán, flor del canelo, etc.).

La flor, ese vistoso y pequeño elemento de las plantas fanerógamas⁵¹⁷ que contiene los órganos de reproducción de éstas y que está compuesta generalmente de cáliz, corola, estambres y pistilos, goza, como elemento integrante del Reino Vegetal, de los mismos atributos otorgados a aquel: carácter cíclico, poder vivificador y

⁵¹⁷ Plantas fanerógamas son aquellas cuyos órganos sexuales se distinguen a simple vista. Son plantas rizófitas que se reproducen por semillas formadas en flores, y que se dividen en dos grandes subtipos: angiospermas y gimnospermas.

renovador de la Naturaleza; pero incrementados y enriquecidos con nuevos matices: belleza, brevedad, fragilidad y fecundidad⁵¹⁸. La flor por su breve ciclo vital se convirtió en el elemento vegetal idóneo para expresar, o mejor dicho, sintetizar el carácter cíclico de la Naturaleza; por su belleza efímera y su fragilidad, en el elemento apropiado para expresar conceptos sublimes: la fugacidad de la vida, la inconsistencia del ser humano; por su época de floración coincidente con el resurgir de la Naturaleza en la primavera, y su metamorfosis en fruto o en semilla, en emblema de fecundidad y de renovación de la Naturaleza; y por su belleza, en símbolo de perfección y de pureza espiritual.

Todos estos conceptos inherentes y consubstanciales con la propia esencia de la flor no pasaron inadvertidos para el hombre desde los albores de la Humanidad; así las primeras civilizaciones nacidas al amparo de las grandes vías fluviales: Nilo, Tigris, Éufrates e Indo, capaces de abstraer conceptos, concedieron a la flor (ya fuera loto, lirio o matricaria) contenidos simbólicos. Contenidos, que lejos de desaparecer con el desarrollo de la Humanidad, continuaron vigentes durante

518

"Las flores no solamente han sido admiradas por su belleza, que la convierte en gema del mundo vegetal, sino que durante todos los tiempos ha sido venerada como símbolos de la fecundidad". GUBERNATIS, A.- "La Mythologie des plantes ou les legendes du Règne Végétal". tomo I. Paris, 1.978. (pág. 145).

milenarios, enriqueciéndose con conceptos puramente filosóficos aportados por diferentes concepciones religiosas. Así, la flor se convierte en emblema del ciclo vegetal, en resumen del ciclo vital y de su carácter efímero⁵¹⁹; en símbolo del principio pasivo, considerando el cáliz de la flor como una copa, es decir, receptáculo de la actividad celeste⁵²⁰; en emblema de perfección y de pureza espiritual⁵²¹. "En el simbolismo general de la flor hallamos dos estructuras esenciales diversas: la flor en su esencia y la flor en su forma; por su naturaleza, es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera, de la belleza; por su forma, es una imagen del "centro", y por consiguiente, una imagen arquetípica del alma"⁵²².

Pero además cada flor posee un simbolismo concreto porque el hombre desde sus orígenes empleó para representar conceptos sobrehumanos determinados astros, animales y plantas, que posteriormente adquirieron aspecto antropomorfo, conservando, no obstante muchos de ellos, su atributo floral; así con frecuencia las religiones de las grandes civilizaciones de la Antigüedad han

⁵¹⁹ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- "Dictionnaire des Symboles". Francia, 1.969. (pág. 361).

⁵²⁰ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 360).

⁵²¹ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 567).

⁵²² CIRLOT, J.E.- ~~"Diccionario de Símbolos"~~. Barcelona 1.991. pág. 205.

asociado una determinada flor a un dios concreto, por ello las flores han encerrado diferentes conceptos morales y distintas virtudes. E incluso a nivel popular, las flores han tenido y tienen su propio lenguaje: dolor, amor, pasión, pureza.

El simbolismo floral fue largamente utilizado en las sociedades antiguas⁵²³. En las flores se manifestaba la divinidad y fueron con frecuencia sacralizadas; desde tiempos neolíticos las flores fueron para el hombre una manifestación de la vida y de la fertilidad de la Naturaleza, y constituyeron el soporte material de las primeras divinidades, concebidas para expresar las fuerzas productivas de la Naturaleza en el sentido más amplio, en las que predominaba el elemento femenino⁵²⁴. Las flores han estado siempre presentes en todo tipo de ceremonias profanas. Fueron un elemento insustituible desde tiempos remotos en fiestas y celebraciones; con ellas el anfitrión agasabaja a sus invitados y los súbditos a sus reyes.

Por ejemplo, en Egipto, bajo el período de es-

⁵²³ MIRIMONDE, A.P. de.- "Les instruments de Musique et le Symbolisme floral". La Revue du Louvre. 1.963. (pág. 272).

⁵²⁴ En Mesopotamia, a juzgar por la mitología sobreviviente, las comunidades agrícolas neolíticas, particularmente conscientes del poder productivo de la tierra, concibieron la existencia de una divinidad, la diosa Madre Tierra, fuente inagotable de la nueva vida, encarnación de las fuerzas reproductivas y manifestación de la fertilidad, que desde el período Protohistórico los sumerios representaron con frecuencia bajo la forma de una flor, en piezas de carácter ritual (vasos, cuencos, etc.) y en sellos cilíndricos.

plendor del Nuevo Imperio (dinastía XVIII, reinados de Thutmosis IV y Amenofis III) nace una sociedad con una nueva mentalidad, con nuevas ideas, segura de si misma y amante de la vida mundana, de las riquezas, el lujo y el refinamiento, y como no, de las diversiones, entre las que se incluían fiestas alegres y fastuosas en las que la danza, la música, las bebidas estimulantes y las flores formaban un todo, daban buena cuenta del nuevo espíritu del hombre egipcio, un espíritu vital y alegre; en estos alegres banquetes las flores formaban parte de la decoración⁵²⁵, y bailarinas y damas invitadas coronaban sus cabezas con diademas de lotos, sin dunda para estimular al goce de la vida⁵²⁶. En Irán, bajo el Imperio Persa Aqueménida, una celebración destacaba por su magnitud y colorido, aquella que se celebraba en el año nuevo, bajo la égida del gran dios Ahura-Mazda, en la que delegaciones de todas las naciones que componían el vasto Imperio Persa hacían entrega de sus ofrendas al rey de reyes, que en presencia de medos y persas (pueblos-señores) eran depositadas al pie del trono en señal de fidelidad y

⁵²⁵ ALDRED, C., BARGUET, P., DESROCHES-NOBLECOURT, C., LECLANT, J. y WOLFGANG MÜLLER, H.- "El Imperio de los Conquistadores" Egipto en el Nuevo Imperio (1.560-1.070 a.c.) Universo de Las Formas, Madrid. 1.979. (pág. 78). Constata la presencia de flores en todas las fiestas bajo el Nuevo Imperio.

⁵²⁶ CIRLOT, J.E.- Ob. cit. En la pág. 205 considera a las flores que los egipcios ponían en sus banquetes un símbolo de vida para estimular a los asistentes a gozar de los placeres, de igual forma que incluían un esqueleto, para recordar la realidad de la muerte, y de esta forma acentuar el deseo del goce de los placeres terrenales.

lealtad; ofrendas entre las que las flores, en especial el loto, están presentes⁵²⁷.

Los griegos y los romanos en todas sus fiestas se coronaban con flores⁵²⁸, sin duda, para expresar la alegría de vivir; y con flores coronaban los atenienses a sus hijos al llegar a su tercera primavera, para indicar que ya habían escapado de las enfermedades de la infancia.

Igualmente las flores siempre han estado presentes desde los tiempos mas remotos en los ritos y ceremonias funerarias de aquellos pueblos que creían en la existencia de una vida de ultratumba. Así, en el antiguo Egipto, donde el hombre tenía firmemente arraigada la creencia de la continuidad de la vida material después de la muerte⁵²⁹, el arte funerario: arquitectura, escultura y pintura, tenía como finalidad casi exclusiva proporcionar a los difuntos los medios indispensable para subsis-

⁵²⁷ En el Palacio de Darío en Persépolis, edificado sobre una amplísima terraza natural sobre la que se construyeron apadanas (palacios de recepción) y pórticos, a la que se tenía acceso por una doble escalinata en cuyos relieves se representa el suntuoso desfile que se realizaba durante la fiesta del Año Nuevo, en el que los pueblos vasallos presentaban sus tributos y ofrendas al rey de reyes.

GHIRSHMAN, R. en su obra "Persia: protoiranios, medos, aqueménidas" Universo de las Formas, Madrid, 1964, pág. 154 y siguientes, describe con todo lujo de detalles dicha ceremonia.

⁵²⁸ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 385).

⁵²⁹ Para el hombre egipcio, después de la agonía y la desaparición de todo signo de vida, la persona persistía en un soporte ideal, el propio cadáver previamente momificado. La personalidad del difunto también se perpetuaba en el más allá, y por lo tanto debía seguir alimentándose, vistiéndose y gozando de su posición social. Por ello estatuas, estatuillas, bajorrelieves y pinturas sepulcrales, joyas y adornos, además de indicar la posición social del propietario de la tumba, tenía la intención de perpetuar la vida del individuo más allá de la muerte.

tir eternamente en las tumbas (mastabas, pirámides e hipogeos); en ellas, las escenas murales (bajorrelieves y pinturas) incluyen ofrendas florales, desde el Imperio Antiguo hasta el Ptolomaico.

Estas ideas de ultratumba se extendieron por otros pueblos del Próximo Oriente: cananeos y hebreos admitían que la muerte no era el final de la existencia; de su ajuar funerario (alimentos, vestidos, objetos de uso personal, etc.) se deduce que concebían otra vida semejante a la de este mundo, y de sus estelas y sarcófagos, en los que siempre está presente la flor⁵³⁰, que sin duda éstas encerraban un carácter alegórico. Por otra parte, la presencia de flores en estelas funerarias y sarcófagos no debe extrañar pues en todo el Próximo Oriente, como en Siria y en el Egeo, el culto de los muertos estaba ligado a los ritos estacionales de fertilidad y así, el resurgir de la vida en la primavera se relacionaba con la regeneración del cuerpo más allá de la tumba⁵³¹.

Con flores cubrían los griegos a sus muertos cuando eran conducidos a la pira funeraria, y esparcían

⁵³⁰

En el gran sarcófago del rey Ahiiram de Biblos (1.200 a.de C.) el monarca aparece sentado en su trono, flanqueado por esfinges aladas y llevando en la mano una flor de loto. Similar iconografía se repite en el sepulcro del Rey Barrekud de Sendjirli (Museo de Berlín), en el que también se puede observar al rey con una flor de loto en la mano.

⁵³¹

JAMES, E.O. ~~"Los dioses del Mundo Antiguo"~~. Historia y difusión de la religión en el Antiguo Oriente Próximo y en el Mediterráneo Oriental. Madrid. 1.962. (pág. 215).

flores sobre las tumbas; ambos ritos, realizados menos como ofrenda que como alegoría⁵³². Igualmente entre los romanos las flores encerraron cierto contenido simbólico, -vaste recordar que en la mitología latina la diosa de las flores, conocida con el nombre de Flora, lo era también de la primavera, con lo que el sentido de la regeneración y de renovación de la vida esta presente en la cultura romana- del que el arte funerario⁵³³ se hace eco al introducir en la decoración tanto relievearia, como pictórica el tema floral alusivo a la idea romana de la vida de ultratumba; urnas cinerarias⁵³⁴, sarcófagos⁵³⁵ y mausoleos recogen en su decoración guirnaladas, cestas y corona de flores, alusivas siempre a la abundancia espiritual después de la muerte.

⁵³² CIRLOT, J. E.- Ob. cit. (pág. 205).

⁵³³ Citemos entre otros ejemplos: el sarcófago de L. Cornelius Scipio Barbutus (tumba de los Escipiones) Museo Vaticano de Roma; sarcófago de G. Bellicus Natalis Tebanus (camposanto de Pisa); sarcófago romano (Museo del Louvre. Paris); mausoleo de los Julio en Saint-Remy-de-Provence; tumba de la familia de los Haterii; tumba de la vía Patuense (Museo Nacional de Roma).

⁵³⁴ Los romanos durante los últimos años de la República practicaron, casi exclusivamente, el rito crematorio; la cenizas era depositadas en pequeñas urnas, a veces con forma de vaso, pero siempre decoradas con relieves alusivos a la vida de ultratumba. (PIJOAN, J.- "Arte Romano" Summa Artis, vol. V, pág. 226).

⁵³⁵ El triunfo del estoicismo en Roma, a mediados del siglo I, termina por generalizar en los días del Imperio la inhumación, y con ella la necesidad de labrar grandes sarcófagos de mármol, lo que originó la formación de talleres especializados tanto en Roma, como en Atenas y Asia Menor. La moda de los sarcófagos parece haber sido determinada por contactos estrechos con las ciudades helenizadas de Asia Menor, que alcanzaron en esta época un florecimiento muy particular, y en las que el sarcófago se utilizaba desde tiempos remotos. Pero. así mismo, se deber tener en cuenta una tendencia de la cultura romana a complacerse cada vez más en la simbología religiosa y filosófica (BIANCHI BANDINELLI, R.- "Roma Centro de Poder". Universo de las Formas. Madrid, 1.970, pág.274.) El siglo II aparecen y se generalizan unos sarcófagos monumentales, decorados con guirnaladas de flores (motivo frecuente en Asia Menor y en Alejandría), que nacidos en las regiones de Oriente terminarán por exportarse a Occidente, donde serán imitados por los talleres de Roma, que incorporar pequeñas escenas mitológicas entre las guirnaladas; tipología que a su vez se difundirá en Siria.

El simbolismo de la flores, firmemente arraigado en lo más hondo de la conciencia colectiva del ser humano, desbordó civilizaciones y concepciones religiosas a lo largo de la Antigüedad, pero precisamente por ésto el carácter emblemático a ellas atribuido no podía ser considerado exclusivo de las culturas y religiones pagana; de hecho con la aparición del Cristianismo, lejos de desvanecerse y desaparecer, el simbolismo floral fue incorporado a los nuevos conceptos, a los ritos y a su vocabulario simbólico, tras un proceso de adaptación.

El cristianismo desde sus orígenes hasta nuestros días ha acudido al lenguaje de las flores para hacer asequible conceptos complejos y sublimes; los textos bíblicos que mencionan las flores con sentido metafórico para expresar concepto tales como la fugacidad de la vida⁵³⁶, la inconsistencia del ser humano⁵³⁷; Padres de la Iglesia (Orígenes, Beda, San Agustín) coinciden en

⁵³⁶ JOB: XIV.1, 2: "El hombre, nacido de mujer, corto de días y harto de inquietudes, brota como una flor y se marchita, huye como sombra sin pararse..."

⁵³⁷ SALMOS CIII.15 y 16:
"Los días del hombre son como la hierba; como la flor del campo, así florece: pero sopla sobre ella el viento, y ya no es más; ni se sabe siquiera su lugar"...

ISAIAS XL.6,7 y 8.
"Una voz dice: grita.
Y yo respondo: ¿Qué he de gritar?
Toda carne es hierba
y toda su gloria como flor del campo.
Sacase la hierba, marchitase la flor
cuando pasa sobre ellas el soplo de Yahvé.
Ciertamente hierba es el pueblo.
Sacase la hierba, marchitase la flor,
pero la palabra de nuestro dios permanecerá para siempre"...

afirmar que la flor es el ornato del campo, y Cristo es la flor y ornato del mundo, pues contiene en sí la hermosura, el aroma y la prestancia de todas las flores⁵³⁸.

Las flores están presentes en la iconografía cristiana desde las primeras centurias: figuran, primero, en pinturas de catacumbas y en inscripciones funerarias⁵³⁹, después formando parte de temas tales como: el Jardín del Edén, la Fuente de la Vida, el Paraíso Celestial y la Nueva Jerusalén, que se plasmaban en mosaicos y pinturas murales de iglesias, baptisterios e incluso mausoleos; motivo adoptado, junto a otros, en los primeros siglos para simbolizar diferentes conceptos del Paraíso Celestial. Y también en criptas y tumbas donde reposan restos venerados de los santos, para expresar la gloria celestial que gozan⁵⁴⁰.

Para los medievalistas las flores del Paraíso no evocan sólo las delicias del Edén, sino que también simbolizan las virtudes de Cristo y de los Santos⁵⁴¹; las flores son las buenas obras y los méritos inmensos de Cristo, que venció al demonio con la predicación y las

⁵³⁸ PINEDO, R.- "El Simbolismo en la Escultura Medieval Española". Madrid, 1.930 (pág. 27).

⁵³⁹ MIRABELLA ROBERTI, M.- "La Symbolologie paléochrétienne prélude a la symbolologie médiévale". Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa. Juillet. 1.981. (pág. 185).

⁵⁴⁰ GILLES, R.- "~~Le Symbolisme dans l'art Religieux~~". Paris. 1.943. (pág. 35).

⁵⁴¹ MIRIMONDE, A.P.de .- Ob. cit. (pág. 272).

buenas obras⁵⁴². Ellas son aún los emblemas del Espíritu Santo, y por ello se las hace llover el día de Pentecostés⁵⁴³. Por otra parte, la belleza y la fragancia de las flores hicieron de ellas, en la simbología cristiana un símbolo de pureza, y por consiguiente de la Madre de Dios, y de la primavera, la estación de las flores, el mes de María.

⁵⁴² PINEDO, R.- ob. cit. (pág. 172)

⁵⁴³ GILLES, R.- Ob. cit. (pág. 35).

A R O

FLOR DE ARO

La planta conocida con el nombre de "aro" o "yaro" pertenece a la familia botánica de las Aráceas (*Araceae*). Plantas herbáceas perennes con rizomas o tubérculos, algunas veces con tallos trepadores; terrícolas, epífitas o de lugares pantanosos, o bien acuáticas flotantes; hojas generalmente esparcidas, con largo peciolo envainador y limbo acorazonado, alabardado, etc. hasta lineales. Flores hermafroditas o unisexuales, pequeñas, numerosas y densamente agrupadas en inflorescencias espadiciformes, a las que se denomina "**espádices**"; el espádice tiene forma de porra o maza y suele estar ensanchado y coloreado en el ápice, siempre protegido por una gran bractea, a veces caediza, blanca o amarillenta, verdosa, rosada, roja, etc., denominada "**espata**", que naciendo en su base, lo rodea y envuelve como un cucurucho. Así, lo que parece una simple flor, es en realidad un singular ramillete de numerosas florecitas (es decir, una inflorescencia) protegido por una vaina. El fruto lo constituyen varias bayas que forman una espiga apretada, oval u oblonga.

Las aráceas se hallan muy difundidas por toda

la Tierra. En nuestra flora son plantas herbáceas de escasa altura, pero en los países cálidos pueden alcanzar gran desarrollo y ser arbustivas o arborescentes. En su mayor parte son plantas intertropicales, faltando en las regiones frías polares.

En sus rizonas o en sus tubérculos se acumulan notables cantidades de almidón, y unos y otros son comestibles cuando se destruye por la cocción un principio acre, muy agudo, en ellos contenido.

A esta gran familia compuesta por mil ochocientas especies, fácilmente reconocibles por su "flor", pertenece el género "Arum", integrado por numerosas especies: *Arum maculatum*, *Arum italicum*, *Arum dracunculus*, etc. Todas presentan espata, generalmente amarillo verdosa, amplia, enrollada y ensanchada en su base, abierta en la parte superior de manera lateral; flores masculinas en la parte superior y en la inferior femeninas; bayas rojas, en espiga apretada, oval u oblonga.

Pedacio Dioscórides dedica el capítulo CLVII de su Libro II al Aro, y escribe: "El aro en la Siria llamado lupha, produce las hojas como aquellas de la dragontea, empero más luengas y menos manchadas; el tallo de un palmo, algún tanto purpúreo, y semejante a la mano de un almírez, sobre el cual nace un fruto de color de azafrán.

Su raíz es blanca como la de la dragontea y suele comerse cocida por ser menos aguda que aquella. Héchanse en adobo sus hojas para comerse, las cuales también secas, y después cocidas por sí solas se comen"⁵⁴⁴.

En España, el género *Arum* se encuentra representado por el *Arum maculatum* y el *Arum italicum* Miller; especies propias de bosque montanos y lugares sombríos y húmedos⁵⁴⁵.

El *A. maculatum* se caracteriza por tener el extremo del espádice (clava) de color rojo-violáceo y las hojas alabardadas con manchas oscuras.

El *Arum italicum* Miller, el más abundante en nuestra geografía, se cría en sotos y ribazos, en las alamedas, en los setos, etc. de toda o casi toda la península Ibérica⁵⁴⁶. Forma un tubérculo del cual arrancan varias grandes hojas y cuando es tiempo de ello, la "flor". Las hojas de figura triangular y contextura algo carnosa y recia, tienen color verdinegro en la haz y pálido en el reverso. Del apretado haz de hojas que forma el vástago, envuelto por las vainas de todas ellas, surge

⁵⁴⁴ DIOSCORIDES, P.- "Acerca de la Materia Medicinal y de los venenos mortíferos". Madrid, 1.983. (pág. 176).

⁵⁴⁵ LOSA ESPAÑA, M.; RIVAS GODAY, S. y MUÑOZ MEDINA, J.M.- "Botánica Descriptiva" II. Fanerogamia. Granada, 1.961. (pág. 541).

⁵⁴⁶ LOSA, T.M.; RIVAS, S. Y MUÑOZ MEDINA, J.M.- Ob. cit. (pág. 541).
FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. (El Dioscórides Renovado)". Madrid, 1.980, (pág. 960).

el bohordo florífero, rollizo, que sobresale poco del suelo y enverdece así que le da la luz. En su parte superior se forma un angosto cucurucho de una materia foliar entre blanca y ligeramente verde de un palmo o algo más, y puntiagudo. Dentro del cucurucho, aparece una especie de porra (el espádice del aro) que es como la prolongación del bohordo, y en su mitad inferior, es decir en la base, hay un conjunto de granitos blanquecinos, de tres ó cuatro milímetros, que son las flores femeninas, las cuales se convierten finalmente en unos frutos redondeados de un hermoso color escarlata; la parte superior de esta especie de porra (clava) tiene color amarillo claro.

El aro florece en primavera, y por San Juan ya suele tener los frutos maduros, que son bayas de color escarlata y de dimensiones desiguales, que se apiñan en el extremo de un bohordo. Estos frutos, redonditos y encarnados son tóxicos, y su toxicidad se atribuye a una substancia que se descompone y desaparece con facilidad por la acción del calor o por la desecación. Para combatir las intoxicaciones producidas por haber comido los frutos de aro, se aconseja vaciar el estómago e intestino⁵⁴⁷.

⁵⁴⁷ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 961).
 LOSA, RIVAS Y MUÑOZ MEDINA.- Ob. cit. (pág. 541). Indican igualmente que los tubérculos del "yaro" o "aro" son acres en fresco, pero asados o bien desecados ya resultan comestibles.



IL. 119.- Aro (*Arum italicum*) con el tubérculo, dos espatas y las infrutescencias.

La gran cantidad de sinónimos castellanos, portugueses, gallegos, catalanes y vascuences empleados para designar dicha planta⁵⁴⁸ ponen de relieve, de una parte, su carácter popular en épocas pasadas, y de otra hacen referencia, bien al elemento más representativo de esta planta, es decir, su "flor" (jarro, jarrillo, candiles, etc.); bien a su período de floración (flor de la primavera, hierba del juicio del año, llave del año, etc.); bien a su propiedades curativas (hierba del quemado). Ello no ha de extrañar, pues "el nombre de las plantas, conservado por tradición popular, a menudo ha sido buena guía para reconocerla"⁵⁴⁹.

En cuanto a las virtudes y usos del aro, hemos de mencionar en primer lugar, sus propiedades nutritivas, pues sus tubérculos y hojas son aptas para el alimento humano; y en segundo lugar, sus propiedades curativas. Dioscórides escribe al respecto en el capítulo CLVII del Libro II de su *Materia Médica*: "Su raíz es blanca como la de la dragontea y suele comerse cocida por ser menos

⁵⁴⁸

Son numerosos los sinónimos castellanos, catalanes, gallegos, portugueses y vascuences que existen para denominar a esta planta, lo que puede sugerirnos su amplia difusión a nivel popular. Sinónimos castellanos: hierba de Aarón, yaro, jaro, jarro, jarrillo, humillo, jumillo, sumillo, zumillo, candiles, pie de becerro, rabiacán o rabiacana, hierba del juicio del año, llave del año, flor de la primavera, hierba del quemado; portugueses y gallegos: jar, jarro, garo, agaro; xairo, velas del díaño, herba das anadas (esto es, de las añadas o cosechas); catalanes: árum, sarraissa, xerria, cugot, rapa, orella d'ase, peu de bou, pota de bou, peu de vedell, candela, gresolera, punta de rella, escandolosa; vascuences: yaro, errebedarr, illarondoko, iñaztorr. FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág.960).

⁵⁴⁹

FONT QUER, P.- Ob. cit. Introducción XXI.

aguda que aquella. Héchanse en adobo sus hojas para comerse, las cuales también secas, y después cocidas por sí solas se comen. La raíz especialmente es útil contra el dolor de la gota, aplicada con boñigas en forma de emplasto. En suma, es buena para comer, por no tener vehementemente mordacidad"⁵⁵⁰. A lo que Andrés de Laguna añade: "Diferenciase la virtud y fuerza del aro, según las regiones donde nace; porque en Cirene y Egipto crece tan dulce y suave que se puede comer su raíz cruda y cocida como los nabos. Empero por toda la Europa nace tan agudo y mordaz, que en llegándole tan mala vez a la boca, luego la enciende y abrasa. Comíase su raíz antiguamente cocida con muchas aguas, para adelgazar y purgar los humores gruesos del pecho. También la solían comer con leche, y después bebían su cocimiento. Extermina con su humo el aro todo género de serpientes y principalmente los áspides. Rallada, o raída verde su raíz, y aplicada sobre cualquier cardenal o mancha, no se desase de ella hasta que la chupa y resuelve del todo"⁵⁵¹.

Durante siglos parece haber sido conocida y empleada en medicina popular, según el Dr. Font Quer, que nos dice: "El tubérculo del aro se usó en otros tiempos

⁵⁵⁰ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 176).

⁵⁵¹ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 176).

como expectorante y, en general, para combatir los catarrros bronquiales. Asimismo como purgante. Pero su empleo por vía interna no es de aconsejar en medicina casera. Por vía externa, aplicando sobre las quemaduras las hojas frescas del aro, y renovándolas a menudo, las sanan indefectiblemente. Texidor hace mención asimismo de una untada preparada con el tubérculo del aro, que en sus tiempos, se usaba para combatir los sabañones; y al parecer con éxito. Con las hojas frescas de esta misma planta, bien machacadas en un almirez, se prepara una especie de puré que se tiene por excelente resolutive cuando se trata de activar la cicatrización o el encoramiento de las úlceras tórpidas⁵⁵².

* * *

Habiendo estudiado el aro desde los aspectos botánico, etimológico y terapéutico, intentaremos dilucidar cuando y por qué se produjo su transvase del Reino Vegetal al mundo del Arte.

552

FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 961). Continúa: "En Barcelona he visto vender a una mujer llamada "La Portuguesa" cajitas de una pasta que se obtiene raspando tubérculos frescos del *arum italicum*, sin más composiciones ni añadidura. Después de bien lavados los pies, se aplica una pequeña porción de esta pastas sobre los callos, y luego se cubre con un poco de gasa. Todos los días se debe poner un poco de pomada nuevo, y el caso se ablanda y desaparece el dolor".

Desconocemos ejemplos plásticos de este elemento vegetal dentro del Mundo Clásico, e incluso en el Arte del Próximo y Lejano Oriente, sin embargo, según Denise Jalaber⁵⁵³, las flores de aro parecen haber formado parte del repertorio decorativo de obras de arte iraníes, sasánidas y postsasánidas; opinión compartida por David-Weill⁵⁵⁴.

Es en el Arte Medieval del Occidente Europeo cuando este tema adquiere un lugar importante dentro de la escultura románica de temática vegetal. Su presencia en el Arte Románico pudo ser fruto del fuerte carácter doctrinal que guió a la Iglesia Medieval, que propiciaría un lento proceso de asimilación de elementos de la naturaleza dentro de sus manifestaciones artísticas.

Las atractivas flores de esta planta, evidentemente no pasaron inadvertidas para los artífices románicos, quienes a caso atraídos por la vistosidad y belleza de las inflorescencias del aro, o, tal vez, por las virtudes curativas atribuidas a esta planta no dudaron en incluirla en el repertorio de temática vegetal.

El aro desempeña un papel importante en el

⁵⁵³ JALABERT, D.- "La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France", Paris, 1.965 (pág. 55).

⁵⁵⁴ DAVID-WEILL, D.- "Note sus deux petites cruches en terre cuite provenant de Suse, d'époque Musulmane". La Revue des Arts, IV. Decembre, 1.951 (pág.247).

Románico francés. Su presencia es constatada por Jalabert y Deshoulières⁵⁵⁵. Según Denise Jalabert, flores y frutos de aro ocupan un destacado lugar entre la flora románica del Languedoc⁵⁵⁶ y de Bourgogne⁵⁵⁷, y son raros en el Románico de Poitou y Saintonge⁵⁵⁸, pero en su ejecución -según afirma Jalabert- los artistas románicos galos no se inspiraron en la flora indígena, en la que existe el *Arum maculatum*, sino en ilustraciones de manuscritos del siglo XI y principios del XII, en los que se ve a menudo flores de aro; y también en otras obras, mucho más antiguas, de donde los ilustradores del siglo XI las habían tomado, es decir, en los tejidos y piezas de orfebrería iraníes, sasánidas y postsasánidas⁵⁵⁹.

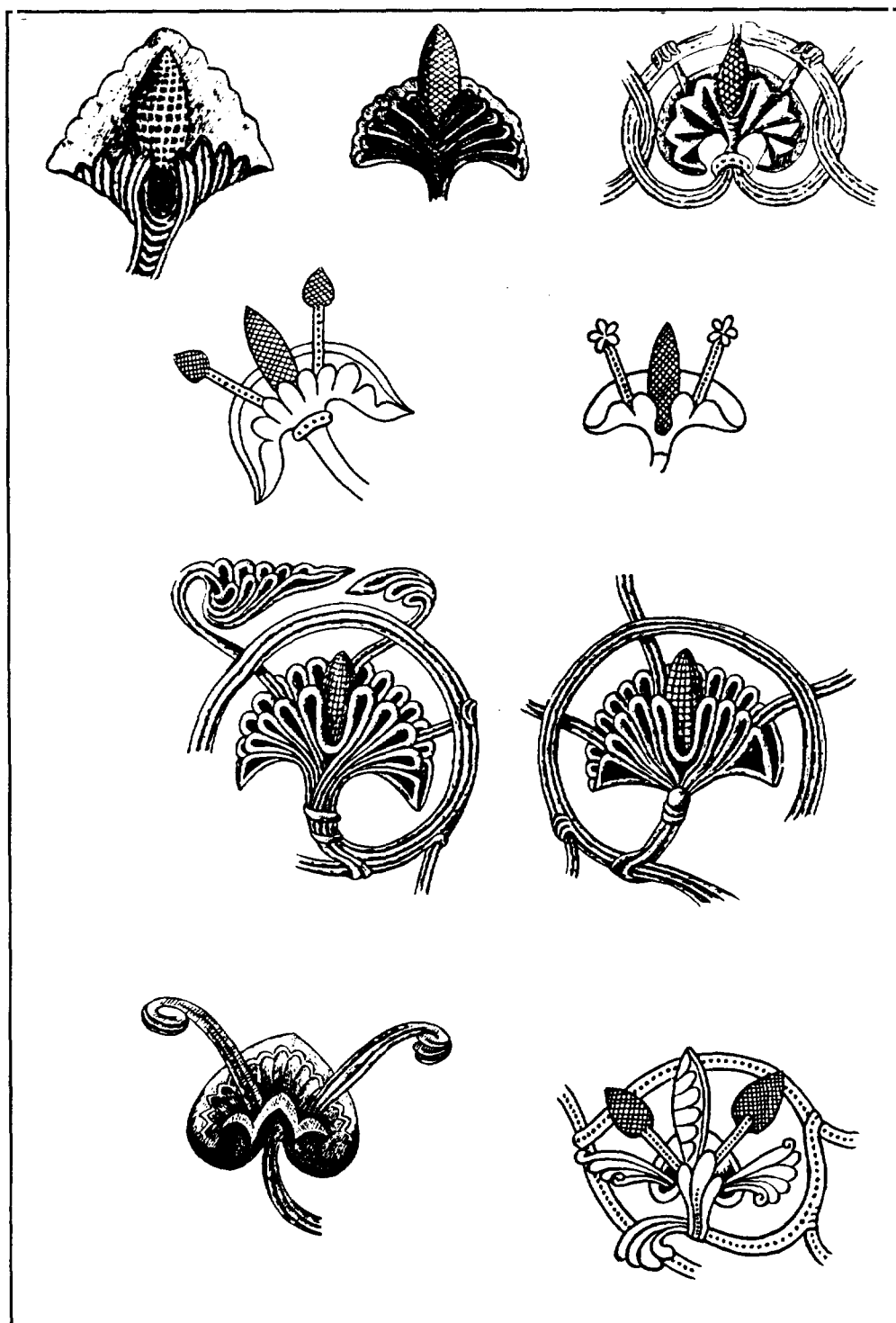
⁵⁵⁵ DESHOULIERES, M.- "Ville et Chateau". Congrès Archeologique de France. 1.937. (pág. 161).

⁵⁵⁶ Denise Jalabert en su estudio sobre la flora románica francesa afirma refiriéndose a la **flora languedociana**: "Mientras que la primera flora se compone casi exclusivamente de palmetas y de florones, la segunda se compone sobre todo de flores, frutos y palmetas diferentes de las primeras. Las flores que había en la primera flora eran de la familia rosácea, o de las compuestas, cuyos pétalos se disponían en forma de radios alrededor de un corazón, mientras que las flores de la segunda flora tienen forma de cucurucho y en su interior se dibuja una espiga granada. En algunas, el segundo plano se redondea y la flor toma la forma de una copa. Cucurucho y copa se unen a menudo, además de la espiga, tallos que llevan pequeñas hojas o florecillas o frutos en granos. Se ve también flores que carecen de espiga central y el interior del cucurucho está cubierto de granulaciones. Otras, de las que salen apéndices numerosos y diversos. En resumen, hay en estas flores mucha variedad y fantasía. Pero ellas pertenecen todas a la misma familia, que se reconoce fácilmente dadas sus formas tan características: la familia de la Aráceas, subfamilia Aroideas, plantas con tubos laticíferos rectos, unisexuales y de hojas reticuladas. Son los Arums". JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 55).

⁵⁵⁷ Refiriéndose a la flora borgoñona Denise Jalabert escribe: "Se puede decir que los Aros borgoñones rivalizan con los de la segunda flora languedociana, en los cuales son contemporáneos (2º cuarto del siglo XII). Unos y otros son de la misma familia, pero no se parecen en los detalles. Los de Borgoña, siempre a gran escala, tienen frutos enormes compuestos por granos gruesos. Su espata tiene a menudo los bordes recortados en agudos dientes. A veces tres frutos salen de una misma espata. Estos frutos se parecen mucho a la espiga de maíz, al cono del lúpulo, a la piña del pino, según la forma en que se tratan los granos. Los hay incluso, que parecen fresas." JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 68).

⁵⁵⁸ JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 68).

⁵⁵⁹ JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 55).

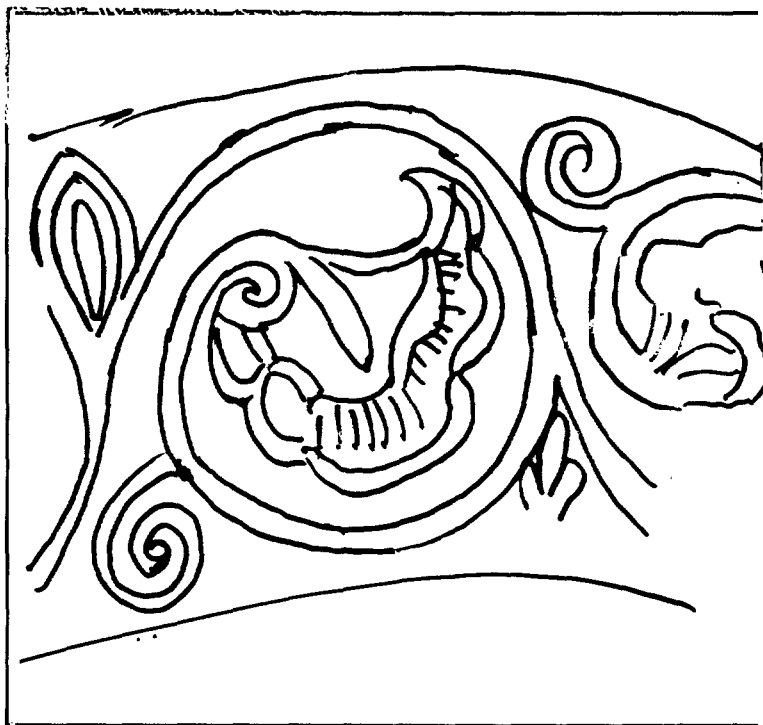


IL. 120.- Diferentes tipologías de flores de Aro, pertenecientes a La Segunda Flora Languedociana.

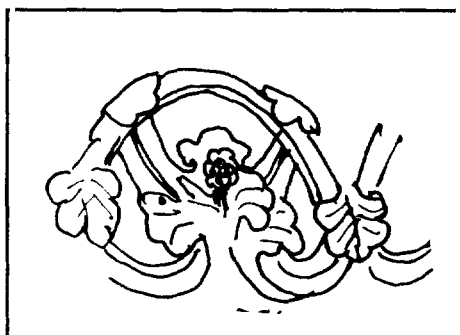
El Románico español también recoge el tema del aro; es frecuente en la pintura mural del siglo XII⁵⁶⁰ (Il. 121 y 122) y en escultura, especialmente decorando capiteles y cimacios. Lo hemos hallado en cimacios de la puerta del Juicio Final de la Catedral de Sangüesa (Navarra) (Il. 123), en cimacios de la Catedral de Tarragona (Il. 124), del Claustro de la Catedral de Pamplona (Il. 125), en la Catedral de Astorga (León) (Il. 126), en la iglesia parroquial de Ciranque (Navarra), iglesia de San Miguel de Estella (Navarra), iglesia de Eguacil (Navarra), iglesia de Eguiarte (Navarra), en Santo Domingo de la Calzada, en la iglesia de San Nicolás de Tudela (Navarra), en la iglesia de San Pedro de Olite (Navarra), en la Catedral de Tudela, en la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca, en San Juan de la Peña (Huesca), Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, en el Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), en la iglesia de Fraga (Huesca), iglesia de Santiago en Carrión de los Condes (Palencia), en Sant Cugat del Vallés (Barcelona)⁵⁶¹. También aparece decorando la pila bautismal

⁵⁶⁰ El aro es claramente identificable en el dibujo de una viga policromada procedente de Vinyoles de Portarella (siglo XII) (Museo Vich de Barcelona); vano de Porynia (Museo Diocesano de Barcelona); en la cruz de madera policromada (siglo XII) de San Juan de Fons (Museo de la Catedral de Gerona), etc.

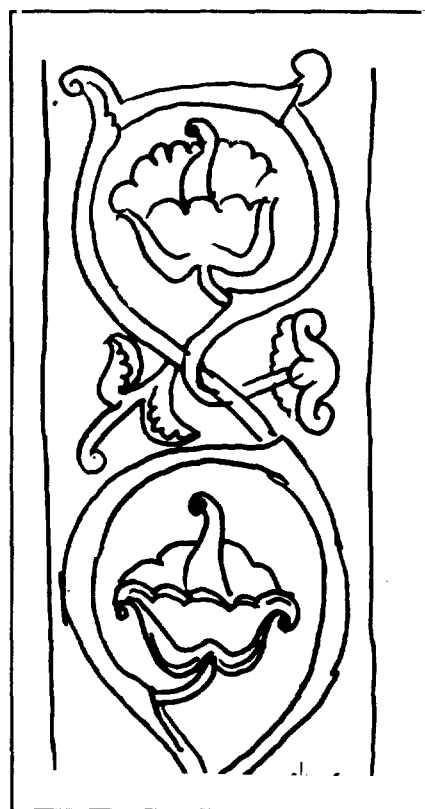
⁵⁶¹ BALTRUSAITIS. J.- "Les Chapiteaux de Sant Cugat del Vallés". Paris, 1.931. Dedicó el capítulo II, titulado "Le chapiteau corinthien et le décor végétal" al estudio de los capiteles de temática vegetal. A través de los dibujos y fotografías aportados por el autor comprobamos la presencia en un gran número de capiteles en los que aparece la flor de aro, e incluso su fruto; una flor de aro tomada de la Segunda Flora Languedociana. Sin embargo el autor no identifica estas flores con las del Arum.



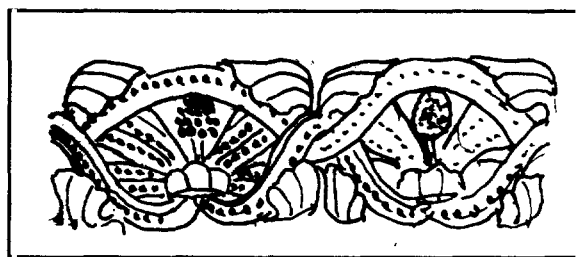
Il. 121.- Pintura mural del vano. Polinya.
(Museo Diocesano. Barcelona)



Il. 123.- Cimacio. Puerta del Juicio
Final. Catedral de Sangüesa (Navarra)



Il. 122.- Detalle, cruz de madera
policromada (s. XII) de S. Juan de
Fons (Gerona). (Museo Catedral)



IL. 124.- Cimacio de un capitel del crucero.
Catedral de Tarragona.



IL. 125.- Cimacio. Capitel del Claustro de la Catedral de
Pamplona.



IL.- 126.- Catedral de Astorga (León)

de Neila (Burgos). Por otra parte, la Dra. Ruíz Montejo en su obra "El Románico de Villas y Tierras de Segovia"⁵⁶² confirma la presencia de la flor de aro en un arte específicamente rural y de cronología avanzada (siglo XIII); lo localiza en la iglesia de Sequera de Fresno, en la puerta de la iglesia de La Higuera, en el templo de Torreiglesias, en la iglesia de Tenzuela y en la Ermita de Peñarrubias. Este tema de raíz francesa (esculpido en talleres tolosanos, ya en el segundo cuarto del siglo XII) se había extendido y popularizado en el Románico español en el siglo XIII, según indica la Dra. Ruíz Montejo.

A través de los ejemplos reseñados hemos podido constatar la libertad e imaginación con que los artistas románicos trataron estas flores y frutos de aro. Ahora bien, la presencia de este tema en el repertorio vegetal de la escultura románica ha de ser entendida exclusivamente como elemento puramente estético, o pudo haber encerrado un determinado carácter doctrinal.

Carecemos de datos que nos permitan atribuir a estas flores connotaciones religiosas dentro del simbolismo cristiano, por lo que obviamente su presencia en la iconografía románica parece como único fin, el decorati-

⁵⁶² RUÍZ MONTEJO, I.- "El Románico de Villas y Tierras de Segovia". Madrid, 1.988. (pags. 146, 274, 281, 282 y 285).

vo. Indudablemente las posibilidades estéticas de las flores y frutos de aro no pasaron inadvertidas para los artífices románicos, pudiendo ser la causa de su amplia difusión geográfica.

E Q U I S E T O

EL EQUISETO

El equiseto, planta conocida vulgarmente con el nombre de "cola de caballo" pertenece a la clase "Articuladas" (*Articulatae*)⁵⁶³, orden "Equisetales"⁵⁶⁴ y familia de las "Equisetaceas".

Las plantas pertenecientes a esta familia de las "Equisetáceas" constan de rizoma subterráneo, tuberculífero; sus tallos son rollizos con estrías longitudinales más o menos profundas, que discurren a lo largo de los entrenudos. De los nudos surgen las hojas diminutas. Los tallos pueden ser fértiles o estériles; los estériles carecen de esporófilos, pero están densamente ramificados, pues en los tallos llevan los tejidos verdes asimiladores; en cambio, los fértiles, que llevan en su ápice

⁵⁶³ El nombre de esta clase de plantas alude a su tallo articulado, esto es, compuesto de nudos y entrenudos ligados de tal manera, que, a menudo, basta tirar del tallo para descomponerlo en fragmentos y desarticularlo. Las hojitas que traen los esporángios son muy distintas de las demás, y cada una de aquellas tiene varios esporangios. CORBETTA, F. y BIANCHINI, F.- "Plantas Inferiores. Plantas Superiores". Enciclopedia Monográfica de Ciencias Naturales, Vol. II. Madrid, 1.974. (pág. 189).

⁵⁶⁴ "El Orden Equisetales se caracteriza por tener esporófilos escutados o peldatos, es decir, con un pedúnculo que no se inserta marginalmente, sino en medio de la lámina como el mango de una sombrilla. Los esporofitos están articulados en nudos e internudos con nervaduras y acanalados longitudinalmente, y ramas y hojas insertadas en verticilos. Los esporofitos están reunidos en aparatos espiciformes a los que suele darse el apelativo de estrobilos, aunque los singulares elementos no están insertados en orden espiralado, sino puestos todos al mismo nivel, y están, pues, colocados en verticilos"... "Las Equisetales aparecieron al comienzo de la era Secundaria, en la que tuvieron su esplendor" CORBETTA, F. y BIANCHINI, F.- Ob. cit. (págs. 188 y 189).

espigas de esporófilos abroquelados dispuestos en verticilos, constituyendo una especie de piñas espiciformes, son indivisos, es decir, no ramificados, pues al no estarles encomendada la función asimiladora, les son superfluos los tejidos asimiladores y, por tanto, el aumento en superficie de las ramificaciones. Todos los equisetos son vivaces o perennes.

Esta familia relacionada con numerosas estirpes de otras épocas geológicas, conocidas únicamente por sus restos fósiles, en la actualidad sólo comprende el género *Equisetum* que cuenta con una treintena de especies dispersas por la mayor parte de la Tierra, a excepción de Australia y los Polos, y de ecología muy variada.

El habitat del equisetum es muy variado: bosques y prados para el *Equisetum silvaticum* y *Equisetum pratense*; lugares húmedos o inundados (pantanos, lagos, estanques, cursos de agua) para el *Equisetum palustre* (Il. 127), *Equisetum limosum* y *Equisetum hiemale*; setos, bosque y terrenos incultos para el *Equisetum ramosissimum*: ámbitos inhóspitos y secos para el *Equisetum arvense*.⁵⁶⁵

⁵⁶⁵ LOSA, RIVAS y MUÑOZ MEDINA.- "Botánica Descriptiva". T. I. Criptogamia. Granada, 1.972 (pags. 484 y 485).

CORBETTA, F. y BIANCHINI, F.- Ob. cit. (pág. 191).

FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales". Madrid, 1.980. (pág. 52).



Il. 127.- Equisetum palustre.

Según el Dr. Font Quer, salvo en algún detalle, la descripción que da Dioscórides en los capítulos XLVII y XLVIII del Libro IV de su obra *Materia Médica*, de las dos especies de "**hippuris**" cuadra perfectamente a las del equiseto mayor (*Equisetum telmateia Ehrhart*) y equiseto menor (*Equisetum arvense L.*), voz latina ésta, "*equisetum*", equivalente también a la griega "*hippuris*".

Dioscórides escribe de una: "la hippuris nace en lugares acuosos y por los fosos. Produce unos tallitos huecos, algún tanto rojos, ásperos, duros y de trecho a trecho ceñidos de ciertos nudos, los cuales unos en otros se encajan. Al derredor de estos tallos nacen muchas hojas menudas y ásperas, a manera de juncos. Crecen mucho en altura, de suerte que se sube por las matas vecinas, de las cuales pende después su negra y poblada copa, semejante a las colas de los caballos. Su raíz es leñosa y dura". Dioscórides escribe de la otra especie: "La otra hippuris es un tallo derecho, igual, más alto de un codo, y vacío, el cual de trecho en poblado de ciertas hojas más cortas, más blancas y más tiernas que las del primero"⁵⁶⁶.

Laguna añadirá en sus acertados comentarios: "Produce la mayor de ellas en su primer nacimiento un

⁵⁶⁶ DIOSCORIDES, P.- "Acerca de la Materia Medicinal y de los venenos mortíferos". Madrid, 1.983. (pág. 284).

cierto cogollo grueso y muy tierno, tamaño como el dedo pulgar, el cual abriéndose con el tiempo, se desparrama en unas hojuelas sutiles y luengas, a manera de juncos. Son muy conocidas por todas partes las dos especies de hippuris que aquí nos pinta Dioscórides, porque ordinariamente con ellas, a causa de su grande aspereza, suelen limpiar el estaño las curiosas mozas de cántaro"⁵⁶⁷.

En la península las especies más comunes son: el equiseto mayor (*Equisetum telmateia Ehrhart*) y el equiseto menor (*Equisetum arvense L.*).

El Equiseto mayor (*Equisetum telmateia Ehrhart*) es el mayor de cuantos se dan en nuestro país, porque a menudos alcanza un metro de altura y, a veces, la de un hombre. Echa dos clases de tallos, unos anticipadamente, desde fines de invierno, simples, es decir, sin ramas, hasta de dos palmos de longitud, de un blanco inclinante al bermejo, con numerosas hojitas en los nudos, soldadas en una vaina que le viene ancha al tallo, y de figura de cencerro; estos tallo rematan en una o modo de espiga de esporangios de 4 a 8 cm. por 1 ó 2 de anchura, con numerosos escudetes dispuestos en anillos. Estos tallos primiciales se modorran después de madurar las esporas, que es justamente cuando de la cepa subterránea empiezan a

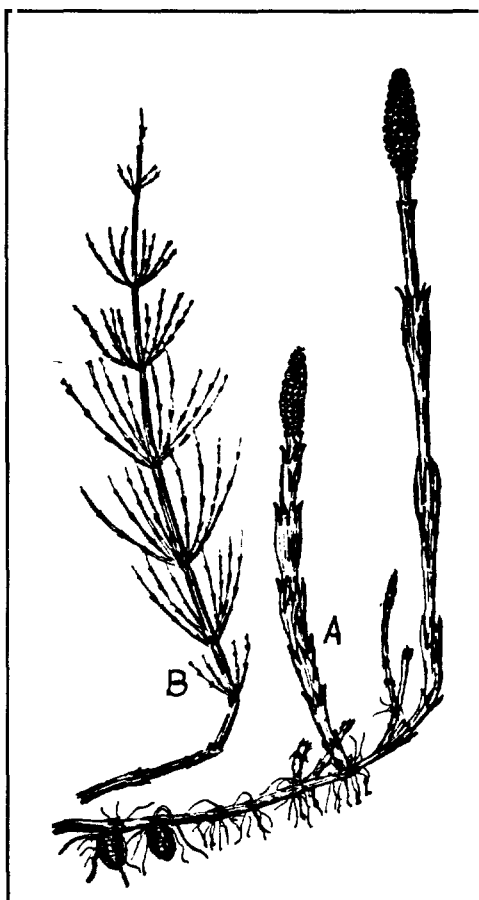
⁵⁶⁷ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 284).

brotar los otros tallos, de color marfileño y de la altura antes indicada, muy ramificados y con las ramas verdes y flácidas, que no producen esporangios. Maduran los esporangios en primavera, y los tallos verdes se mueren y se secan en invierno. Se cría al borde de los arroyuelos, en los setos, en el fondo de los barrancos húmedos y sombríos de la mayor parte del país, desde el extremo oriental de los Pirineos hasta Galicia, y desde todo el Norte de la península hasta Andalucía y el Algarve.

El Equiseto menor (*Equisetum arvense* L.) posee un robusto rizoma subterráneo, repetidamente ramificado, dividido en nudos e internudos. De tal rizoma, al comienzo de la primavera van surgiendo los tallos fértiles, que después de esporular mueren y les suceden vástagos estériles ricamente ramificados. Los tallos fértiles están articulados en nudos e internudos, altos 10 a 20 cm., de color amarillo-rojizo, al llegar la maduración, alcanzan la altura de 20 a 30 cm. (excepcionalmente un metro), ordinariamente se presentan acanalados y huecos en su interior. Las hojas están reducidas a un manguito de escamillas a la altura de todo nudo. Los tallos estériles duran toda la buena estación y declinan después con los primeros fríos⁵⁶⁸. Esta especie no teme a la sequedad,

⁵⁶⁸ CORBETTA, F. y BIANCHINI, F.- Ob. cit. (pág. 190).

y se puede encontrar frecuentemente en los bordes de las carreteras y en los ambientes más inhóspitos. (Il. 128)



Il. 128.- Equiseto menor (Equisetum arvense L.): A, brote fértil, con esporangios en el ápice y vainas en los entrenudos; B, brote estéril ramificado.

La amplia variedad de sinónimos castellanos, catalanes y vascuences empleados para designar al equiseto ponen de relieve su carácter popular; algunos (tales

como: cola de caballo, rabo de caballo, rabo de mula, rabo de asno, cua de cavall, cua d'euga, cua de rossí) hacen referencia a sus tallos estériles; otros a la aspreza de sus vástagos (tales como: aspreta, asprella), e incluso a su utilidad para limpiar utensilios de estaño (estaño, bellar).

Los griegos conocieron estas plantas con el nombre de "*hippuris*" y los romanos con el de "*equisetum*"; término que procede de los vocablos latinos "*equus*" caballo, y "*setum*", crin, cerda, es decir, "cola de caballo"⁵⁶⁹, sin duda por el aspecto tan característico de los vástagos estériles de esta planta.

En cuanto a sus propiedades terapéuticas, Dioscórides dice de ella: "Toda la yerba tiene virtud estíptica, por donde su zumo restaña la sangre de las narices. Bebido con vino sirve a la disentería y provoca la orina. Las hojas majadas y aplicadas en forma de emplasto, sueldan las heridas sangrientas. La raíz con toda la yerba es conveniente a los tosigosos, a los que no pueden resollar sino estando derechos, y a los sujetos a rupturas de nervios. Dícese que sus hojas bebidas con agua, sueldan las

⁵⁶⁹ LOSA, RIVAS y MUÑOZ MEDINA.- Ob. cit. (pág. 481).

heridas penetrantes al vientre y la vejiga, y juntamente las quebraduras." A lo que Laguna añade: "La una y la otra especie tiene virtud estíptica, con notable amargor, por donde valientemente deseca, y sin alguna mordacidad. Su zumo, instilado dentro de las narices, restaña luego la sangre, y bebido con vino blanco, es provocativo de orina"⁵⁷⁰.

En efecto, se ha podido comprobar que cualquiera de las especies del equiseto es diurético, actúa como hemostático tanto en los flujos de sangre nasales como en las hemorroides sanguinolentas, en las menstruaciones excesivas y aún en las hemoptisis; y además es remineralizante con la tuberculosis pulmonar⁵⁷¹.

Por otra parte, el forraje que contiene el *Equisetum arvense* es de calidad escandente y a veces dañino para los animales. Sin embargo existen algunos animales, como las ocas, que se nutren impunemente de *Equisetum arvense*⁵⁷².

* * *

⁵⁷⁰ DIOSCÓRIDES, P.- Ob. cit. Capítulo XLVIII, Libro IV. (pág. 284).

⁵⁷¹ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 53).

⁵⁷² CORBETTA, F y BIANCHINI, F.- Ob. cit. (pág. 191).

Habiendo estudiado el equiseto desde los aspectos botánico, etimológico y terapéutico intentaremos establecer en que momento y por qué motivo se produjo su transvase del Reino Vegetal al mundo del Arte.

Desconozco la existencia de este tema en el Arte Antiguo de los pueblos del Próximo Oriente; y tampoco lo he encontrado en el Arte Griego, ni en el Romano. Por otra parte, carezco de datos que me permitan hablar de su posible carácter simbólico en el mundo pagano, pero evidentemente su ausencia en todo tipo de manifestaciones artísticas nos indica que no fue un símbolo religioso para las grandes civilizaciones de la Humanidad.

El equiseto también está ausente de la iconografía paleocristiana. En el Arte Cristiano durante siglos parece haber desconocido este tema, quizás porque carecía de simbolismo en el mundo pagano, y también porque ni los textos bíblicos ni los comentarios de Santos Padres hacen referencia a esta planta. Hay que esperar a los siglos XI y XII para encontrarlo, precisamente dentro del marco del Arte Románico; creo haberlo identificado en numerosos capiteles románicos españoles, frecuentemente compartiendo espacio con aves que atrapadas entre sus tallos, picotean sus esporángios. En algunos capiteles sólo es posible identificar los tallos, pero en otros,

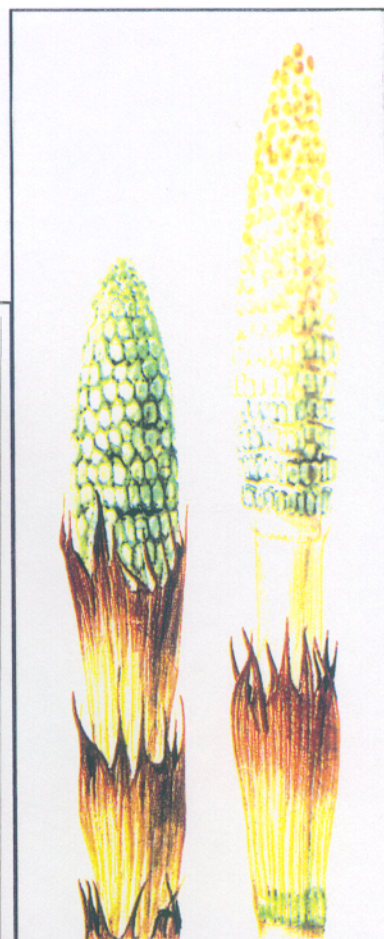
como en un capitel de la iglesia de San Isidoro de León (Ils. 129, 130 y 131), se distingue perfectamente aquellos tallos fértiles datados de esporangios, aquí picoteados por aves



Il. 129.- Capitel. San Isidoro de León.



Il. 131.- Capitel (detalle). San Isidoro de León.



Il. 130.- Equiseto

Dado el carácter abstracto y antinaturalista atribuido al Arte Románico ¿debemos considerar a estos vegetales, que con frecuencia enriquecen nuestros capiteles románicos, fruto de la fantasía del artífice, y totalmente carentes de naturalismo y desvinculados de la flora local?.

Evidentemente, las similitudes morfológicas de estos elementos vegetales con el equiseto son tan notorias que avalan la teoría de que algunos artífices se dejaron influir por la flora local que les rodeaba. Ahora bien, podríamos preguntarnos, si la elección de este tema fue únicamente producto del azar o estaba fundamentada desde el punto de vista simbólico.

La ausencia, en esta planta, de todo tipo de simbolismo, pagano y cristiano, parece indicar que estamos ante un elemento vegetal desprovisto de connotaciones simbólicas, y por consiguiente su inclusión en el repertorio iconográfico de temática vegetal ha de ser entendida, exclusivamente, con fines decorativos. Sin embargo, su presencia en la escultura románica española, tanto en el marco oficial como en el de ámbito rural, la abundancia de esta planta en nuestra geografía, considerada "mala hierba"⁵⁷³, junto con sus reconocidas propiedades

⁵⁷³ LOSA, RIVAS Y MUÑOZ MEDINA.- Ob. cit. (pág. 484).

curativas, consideramos que son argumentos de peso que, al menos, sugieren, un posible contenido simbólico. Tal vez el conocimiento que se tenía de esta planta y de sus propiedades a nivel popular durante el Medievo, la hicieran atractiva para poner al alcance del campesino un determinado mensaje doctrinal.

Si tenemos en cuenta dos puntos básicos: primero, el carácter popular de esta planta; y segundo, el incuestionable carácter simbólico que tiene el ave desde los orígenes del cristianismo, y su honda repercusión en la iconografía cristiana, como alegoría del fiel. Esto parece indicar que en los siglos del Medievo esta planta pudo estar investida de cierto contenido simbólico, y que en aquellos capiteles en que vemos aves apresadas o enredadas entre los vástagos del equiseto, cuyos espigas de esporófilos picotean, se plasmaba, posiblemente, un mensaje doctrinal: el ave atrapada entre los vástagos de esta "mala hierba", que imprudentemente picotea, aún siendo pernicioso, podría simbolizar al fiel atrapado por el mal e inmerso en el pecado; mensaje imperceptible para nosotros, que carentes de unos valores y de unos conocimientos inherentes al campesino medieval, y sin textos que hagan referencia o avalen contenidos simbólicos, optamos por descartar cualquier connotación religiosa y considerarlo exclusivamente decorativo.

L I R I O

EL LIRIO

El lirio, planta bastante común en nuestros jardines por su carácter vivaz y la belleza y vistosidad de sus flores, pertenece a la familia botánica de las "*Iridáceas*" que comprende algo más de un millar de especies, abundantes sobre todo en los países mediterráneos, y se agrupan en tres géneros denominados: "*Iris*", "*Crocus*" y "*Gladiolus*"⁵⁷⁴.

Las plantas del género "*Iris*" sobre el que centraremos nuestra atención, presentan por lo general flores grandes, de coloración variada, sepalos revueltos hacia abajo, generalmente mayores que los pétalos y con una línea de pelos amarillos erguida, hojas generalmente en forma de sable, frutos capsulares y rizomas reptantes o con bulbos. A este género pertenecen varias especies, entre ellas: la *Iris Florentina* o "flor de lis"⁵⁷⁵; la *Iris Albicans* (también de flores blancas); la *Iris Pseudoacorus* o "Acaro bastardo"(lirio amarillo)⁵⁷⁶ (Il.132),

⁵⁷⁴ LOSA, T.M.; RIVAS, S. y MUÑOZ MEDINA, J.M.- "*Botánica Descriptiva*". II Fanerogamia". Granada. 1.961. (págs. 483 y 484).

⁵⁷⁵ Denominación dada por Oleg POLUNIN que también nos dice que esta planta que fue muy cultivada como ornamental, y que de un preparado hecho con los rizomas secos se utiliza en perfumería y cosmética. POLUNIN, O.- "*Guía de campo de las Flores de Europa*". Barcelona, 1.977, (pag. 599).

⁵⁷⁶ Utilizado como medicinal desde la Antigüedad; hoja y raíces venenosas para el ganado. POLUNIN, O.- Ob. cit. (pág. 174)

la *Iris Foetidissima* o "lirio fétido"; la *Iris Xiphiodes*, la *Iris Gramineus* y la *Iris Germánica* o "Lirio cárdeno" (Ils. 133 y 134), en el que nos detendremos; este es el Lirio común, especie conocida por el hombre desde la Antigüedad por el aroma de sus flores y por las propiedades curativas de su rizoma⁵⁷⁷, manteniendo su importancia durante toda la Edad Media.



IL. 132.- Ácoro bastardo (*Iris pseudacorus*).



IL. 133.- Lirio (*Iris germanica*).

⁵⁷⁷

El Dr. FONT QUER, dice de ella que es una droga muy antigua, y O. PULUNIN atribuye las mismas propiedades curativas a la Iris Florentina.

La gran importancia adquirida por el Lirio a lo largo de los siglos permitió al hombre de la Antigüedad Clásica poseer un profundo conocimiento de esta planta y de sus propiedades curativas. El relevante papel que jugó entre los griegos, que la denominaron "*Iris*" queda patente en la extensa y detallada descripción que de ella y de sus propiedades hace Dioscórides⁵⁷⁸ en su "*Materia Médica*", recopilación del saber de su tiempo; Dioscórides describe en el Libro primero, capítulo I a la "*Iris Germánica*" de la que nos dice: "Produce las hojas como las del gladiolo, empero mayores, más anchas y vistosas. Sus flores nacen en diversas partes del tallo, distantes unas de otras; las cuales son algún tanto enercadas y de vario color. Porque manifiestamente se muestran blancas, verdes, amarillas, moradas, azules, por razón de la cual variedad fueron comparadas al arco del cielo. También las raíces son iguales, con trechos nudosos, macizos y de muy grato olor"⁵⁷⁹.

Esta descripción será recogida, y ampliada en el siglo XVI por Andrés de Laguna, médico segoviano, hombre renacentista, traductor y comentarista de la obra

⁵⁷⁸

Médico griego del siglo primero de nuestra Era, que ejerció su profesión en el ejército de Nerón. Autor de una gran obra: "*Materia Médica*", en la que recogió el saber de su época.

⁵⁷⁹

DIOSCORIDES, P. - "Acerca de la Materia Medicinal y de los venenos mortíferos", con 653 ilustraciones facsimiles de la edición de Salamanca de 1.566, traducida del griego al castellano y ampliamente comentada por Andrés de Laguna. Madrid, 1.983. (pág. 18).

de Dioscórides, y de ella nos dice: "La Iris llamada en nuestro vulgar español "Lirio cárdeno" produce las hojas semejantes a las del gladiolo, que es cierta espadaña pequeña, la cual tiene sus hojas pequeñas y puntiagudas a manera de estoque. Florece en la primavera la Iris, y traese de la región ilírica, llamada en nuestros tiempos Esclavonia, su raíz copiosamente a Venecia, la cual mientras más bermeja es más estimada...Hallase también gran copia della en España, encima de los muros y por los edificios ruinosos, aunque la que nace por estas partes no corresponda en todo a la que nos pinta Dioscórides, todavía, cuando a la fuerza y virtud, no debe nada a la ilirica o eslavona"⁵⁸⁰. El Dr. Laguna deja patente su carácter crítico y observador al apreciar diferencias morfológicas y terapéuticas inadvertidas hasta entonces; diferencias constatadas científicamente por los botánicos actuales que atribuyen al género "Iris" diversas especies para clasificar tales distinciones.

La Iris conocida y empleada por los griegos, es decir, la Iris descrita por Dioscórides y Laguna, es la especie denominada "*Iris Germánica*" (Lirio cárdeno), (Ils. 133 y 134) que según la Botánica Descriptiva actual es una planta herbácea, vivaz, que se cría en lugares despe-

⁵⁸⁰ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 18).

jados entre piedras y rocas, en los linderos, entre los muros y en las ruinas; tiene rizoma rastrero y nudoso; hojas radiales, esquidas, ensiformes, duras envainadoras, y de tres a cuatro palmos de altura; tallo central que suele alcanzar de dos a tres palmos de altura llegando hasta un metro, y se hace más alto que las hojas; flores terminales grandes de seis pétalos azules o morados y a veces blancos, y sumamente olorosa; su fruto es capsular con muchas semillas; frecuentemente cultivada como ornamental y naturalizada.

En España el género "*Iris*" está representado por diversas especies que se crían en distintas zonas; así la "*Iris Germánica*" es frecuente en los prados húmedos y márgenes de arroyos de todo el territorio peninsular, la "*Iris Albicans*" (Lirio blanco) se localiza preferentemente en Andalucía y la "*Iris Faetidís-*



Il. 134.- Lirio cárdeno (*Iris* germánica).

sima" en los lugares húmedos y sombríos del centro peninsular, mientras que la "*Iris Xiphium*" (Lirio español) de flores grandes y solitarias, violeta purpúrea, se cría en lugares arenosos y húmedos de todas nuestras montañas. La gran cantidad de sinónimos castellanos, gallegos, portugueses, catalanes y vascuences, empleados para designar las diferentes especies de Iris ponen de relieve el carácter popular que estas plantas tuvieron en épocas pasadas; así, mientras la "*Iris Pseudoacorus*" es denominada por los catalanes "espadella" y por los portugueses y gallegos "espadaira", "lirio des pantanos"; la "*Iris Germánica*" es conocida por los castellanos como "Lirio Pascual", "Lirio cárdeno", y por los catalanes "morat". En efecto, los sinónimos con que se identifica popularmente a cada planta nos permite observar que hacen referencia a ciertas características morfológicas: color de sus flores, forma de sus hojas, lugar de crianza; práctica esta, que no debe extrañarnos pues "el nombre de las plantas, conservado por tradición popular, a menudo ha sido buena guía para reconocerlas"⁵⁸¹.

El hombre desde la Antigüedad más remota tuvo la necesidad de observar el Reino Vegetal, del que tanto dependía su supervivencia, y seguramente el hombre grie-

⁵⁸¹ FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado". Madrid, 1.980. Introducción XXI.

go, por tener ya arraigadas sus convicciones en lo tocante a las virtudes de las plantas y por la necesidad imperiosa de su fácil y rápida identificación, cuando los conocimientos morfológicos y sistemáticos eran todavía rudimentarios, incidió en los rasgos más representativos o específicos de cada planta, para un mejor reconocimiento; rasgos que se traducían, en muchas ocasiones, al nombre dado a la planta. Este parece ser el caso del Lirio, al que los griegos dieron el nombre de "ἶρις" que significa "arco iris", según Dioscórides por la variedad cromática que presentan sus flores, al escribir: "porque sus flores manifiestamente se muestran blancas, verdes, amarillas, moradas, azules, por razón de la cual variedad fueron comparadas al arco del cielo"⁵⁸². Sin embargo Andrés de Laguna atribuye su nombre a la forma de sus hojas, al escribir: "la cual variedad de colores que las especies entre sí tienen no es causa que la Iris se llame así, sino lo que se contempla en aquella ceja o perfil, que enarcado, tiene un cada hoja la cárdena"⁵⁸³. El Dr. Rivas y sus colaboradores⁵⁸⁴ se decantan por la tesis griega, aludiendo al colorido múltiple de sus flores; por el contrario, el Dr. Font Quer no considera totalmente

⁵⁸² FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 917).

⁵⁸³ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (págs. 18 y 19)

⁵⁸⁴ LOSA, M.T.; RIVAS, S. y MUÑOZ MEDINA, J. M.- Ob. cit. (pág. 483).

acertada la denominación griega, y escribe: "En general, por lo menos en Europa estos lirios del género *Iris* (refiriéndose al *Iris Pseudoacorus*) con las hojas semejantes a las de las espadas han tomado el nombre de estos, y sin duda el de "espadaña" (sinónimo popular castellano) cuadra mejor a algunas especies de este género de Lirios que a las Aneas"⁵⁸⁵.

El hombre desde los albores de su Historia inició una lenta y larga búsqueda de elementos en la Naturaleza, con el fin de utilizarlos en su propio provecho; observó las propiedades de cada planta, de cada variedad, comprobando que cada una producía en el ser humano unos efectos específicos. La minuciosa y lenta experimentación de lo observado le enseñó a discernir, en ocasiones con bastante exactitud, las propiedades específicas de cada planta. Durante siglos esta "ciencia" fue transmitida oralmente, de generación en generación, pero la aparición de las grandes civilizaciones en el Próximo Oriente conllevó la recopilación por escrito de esta sabiduría tan provechosa para el propio hombre. El siguiente eslabón en esta larga cadena de transmisión del conocimiento humano lo constituye la Civilización Helénica en la que grandes sabios como Teofrasto y Dioscórides, se sintieron atraí-

⁵⁸⁵ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 918).

dos por esta ciencia; a Dioscórides se le debe la recopilación del saber científico que había llegado a sus contemporáneos, al compilar en una extensa obra: "Materia Médica", gran variedad de las plantas, con sus propiedades medicinales, entre las que no faltó el Lirio o Iris, abundante en tierras Mediterráneas y admitida como droga de uso antiquísimo; en el primer libro, capítulo I, tras una descripción morfológica pasará a indicar las virtudes terapéuticas atribuidas a su rizoma, del que nos dice: "tiene la facultad de calentar y adelgazar los humores gruesos, y en especial aquellos del pecho que difícilmente se arrancan, por donde sirva mucho a la tose. Purga las flemas gruesas y la colera bebidas al peso siete dracmas con agua mil. Provocan sueño, mueven lágrimas y sanan los torcijones de tripas. Bebidas con vinagre socorren a los mordidos de las serpientes, deshacen el bazo, valen contra el espasmo, mitigan los fríos y temblores paroxismales, y finalmente son útiles a los que de un continuo flujo de esperma se desainan. Bebidas con vino provocan a las mujeres el menstuo. Del cocimiento suyo se hacen fomentaciones muy convenientes para molificar y desopilar la madre y clísteres, aptos contra el dolor de la ciática, el cual también hinche de carne las fístulas y cavernosas llagas. Las raíces untadas con miel y metidas a manera de calas dentro de la natura de la mujer

atraen el parto. Cocidas y aplicadas en forma de emplasto molifican los lamparones y cualquiera otra dureza anti-gua. El polvo dellas hincha la concavidad de las llagas, y mezclado con miel tiene la fuerza de las mundificar, y de cubrir los huesos desnudos de carne. Aplícase comodísimamente con vinagre y aceite rosado contra el dolor de cabeza. Mezclado con el eléboro blanco y con doblada porción de miel quita notablemente las pecas y las manchas que causó el sol en el rostro...En suma, las raíces de la Iris, universalmente son útiles para infinitas cosas"⁵⁸⁶.

Estas virtudes y el uso repetido del Lirio estuvieron vigentes a lo largo de quince siglos y especialmente durante el oscuro Medievo, en el que esta "ciencia práctica" tan útil y necesaria para el hombre mantuvo su validez; validez constatada por el mismo "Codex Calixtinum" al indicar de forma explícita que el simbolismo atribuido al lirio se fundamenta en las propiedades que este posee para acelerar el parto, tal como indica Dioscórides⁵⁸⁷. Durante aquellos siglos, la fitología lejos de perfeccionarse entró en un estancamiento científico, "enriquecido" únicamente por el saber popular

⁵⁸⁶ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 18).
FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 917).

⁵⁸⁷ LIBER SANCTI JACOBI. CODEX CALIXTTINUM. Traducción: Moralejo, Torres y Feo. Santiago de Compostela, 1.951 (pág. 196).

y las supersticiones locales. Sólo en el Renacimiento las traducciones y comentarios que se hicieron de las obras clásicas introdujeron una visión crítica y analítica, propia del hombre renacentista; tal es el caso de la traducción y comentarios de Andrés de Laguna a la obra de Dioscórides, en la que junto a juicios producto de la fantasía popular que se seguían admitiendo como veraces, y como tales se trasmitían, se vertían otros juicios acertados: Laguna escribe: "El zumo de la cual dado a beber a un hidrópico en cantidad de una onza, por espacio de algunos días le purga toda agua del vientre y a la fin se deshinchia y se sana. Tiene mas, ultra las gracias dichas, la raíz de la Iris; que mascada en ayunas encubre el infecto y corrupto anhelito. Su zumo sorbido por las narices, purga maravillosamente el cerebro. Es verdad que tragado, suele ser dañoso al estómago, y por eso cuando se da por la boca se mezcla con aguamiel y con un poco de spira nardi. El polvo de la iris seca, mezclado con los resolutivos emplastos los acrecienta su fuerza"⁵⁸⁸.

Los últimos estudios científicos realizados por botánicos y farmacólogos reconocen ciertamente en esta planta propiedades terapéuticas⁵⁸⁹. Al parecer, en esta-

⁵⁸⁸ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (pág. 19).

⁵⁸⁹ POLUNIN, O.- Ob. cit. (pág. 599).
FONT QUER, P.- Ob. cit. (págs. 916 y 918).

do fresco es un violento purgante, considerándose las hojas y raíces venenosas, incluso para el ganado ("*Iris Florentina*"), lo que en parte ha sido la causa de que en la actualidad se haya ido prescindiendo de su uso hasta quedar reducido a la perfumería y cosmética; así se emplea, por ejemplo en la confección de polvos cosméticos y dentífricos.

* * *

Después de estas pequeñas nociones botánicas, etimológicas y terapéuticas aquí vertidas sobre el Lirio, es nuestro propósito centrar cronológica y espacialmente su aparición en la Historia del Arte, y buscar las causas que la propiciaron; es decir, dilucidar donde, cuando y por qué se produjo su transvase del Reino Vegetal al Mundo del Arte. Sin lugar a dudas, el carácter vivaz de esta planta, la belleza y delicado aroma de sus flores, junto con las propiedades de su rizoma, la confirieron un especial atractivo desde fechas remotas.

La civilización egipcia, una de las más antiguas y de mayor duración en la Historia de la Humanidad conoció la "Iris" ("*Iris sibirica L.*") a la que denominó

" $\nu \overset{\circ}{\alpha} \rho$ "⁵⁹⁰; los egipcios la cultivaron con el fin de obtener esencias para perfumería cuya utilización al parecer estaba destinada a los faraones. Y será en el Arte Egipcio donde se incluya por vez primera.

Dada la larga vida del Arte Egipcio cabe preguntarse ¿cuando?, ¿en que momento de su dilatada historia se incorpora el lirio a su decoración?. A juzgar por los restos arqueológicos éste acontecimiento tuvo lugar durante el Imperio Antiguo (3.100 - 2.040 a.de J.C.) es decir, en el III Milenio antes de Cristo; en efecto, se halla en los relieves laterales de un trono de Micerino (IV dinastía) (Museo de Boston). En la parte superior de estos relieves aparecen dosalcones gemelos que sostienen con las garras el anillo del faraón; a la izquierda, dentro de un rectángulo el nombre de Horus del faraón cobijado por la cobra y el alcón; a la derecha el anillo elíptico encerrando el nombre real del mismo monarca, cobijado por el junco y la abeja; en el centro, el buitre (otro símbolo de la realeza) entre cuatro signos jeroglíficos: di (triángulo), ank (llave de la vida), dad (bastón) y uas (anzuelo), que significan respectivamente: posesión, vida, duración y prosperidad. Al pie, dos personajes andróginos flanquean un canal central, al que

⁵⁹⁰ LORET.V.- "La Flore Pharaonique d'après les documents hiéroglyphiques et les spécimens découverts dans les tumbes". Paris 1.892. (pág. 36).

atan largos tallos que terminan en flores de papiro (derecha) y lirio (izquierda)⁵⁹¹.

Todo el relieve es importantísimo por su simbolismo, pero es la parte inferior la que nos interesa especialmente, por incluir la flor de Lirio. Pues bien, los dos personajes andrógynos son genios del Nilo que representan el Bajo y Alto Egipto, tomados en el momento de atar las dos Tierras, representadas por esos largos tallos con las flores heráldicas de cada corona; el canal central, que sirve de eje compositivo, no es otra cosa que una tráquea que asciende de unos pulmones, representando de esta manera al Nilo. Así, para el egipcio, de igual forma que al hombre le es necesario el aire que respira, Egipto -esa extensa lengua arenosa- necesita para existir el agua y el limo aportados por el gran río vivificador de las Dos Tierras. Esta iconografía simboliza la unión del Bajo y Alto Egipto, y perdurará durante todo el Egipto Faraónico.

En efecto, desde las primeras dinastías, la escultura y el relieve adquirieron en Egipto unas características que perdurarán durante toda la Historia de su Arte. El espíritu conservador del pueblo egipcio se refleja fielmente en todos sus aspectos y manifestaciones

⁵⁹¹ PIJOAN, J.- "El Arte Egipcio". Summa Artis. vol. III. Madrid, 1.973 (pág. 15, fig. 17).

artísticas, lo que no quiere decir que sea estático e inmovilista, ya que se puede apreciar una lenta y progresiva evolución artística al compás de los cambios políticos y teológicos, pero siempre manteniendo sus convencionalismos, y su carácter emblemático y propagandístico.

El Lirio aparece pues, esculpido en piedra a principios del III milenio antes de Cristo, ¿pero, que fue lo que propició tal aparición?. Desde luego, un fin exclusivamente decorativo está totalmente descartado, puesto que el Arte Egipcio, por naturaleza religioso, funerario y emblemático, está cargado de profundos contenidos simbólicos. No cabe la menor duda, después de analizar el trono de Micerinos, de que el ni el "lirio", ni el "papiro" fueron elementos exclusivamente ornamentales, (finalidad no descartada para otras plantas de la flora del Nilo encontradas en relieves y pinturas). ¿Qué fue, entonces, lo que sublimó al "lirio"?. Sin duda, la abundancia de esta planta en tierras del Valle hizo que llegara a identificarse con el Alto Egipto; por tanto, así como el halcón llegó a ocupar una posición preeminente sobre todo en las dos primeras dinastías, convirtiéndose en el patrono o protector del Alto Egipto, de igual forma el lirio, tan abundante en la tierra, como lo fuera el halcón en el cielo, se asoció con el Valle y con su dios supremo, Horus, convirtiéndose desde el Imperio Antiguo

en símbolo del Alto Egipto. Su carácter heráldico y su simbolismo de realeza quedan, en parte constatados al comprobar que los ejemplos más numerosos de esta iconografía surgen en los momentos políticos de mayor autoridad real⁵⁹².

Por otra parte, en aquella hora primitiva de Egipto, antes de que Tebas y Amón aparecieran, Horus, el halcón, simbolizaba el sol y la vida⁵⁹³, y el "lirio", atributo de este dios fue adquiriendo un simbolismo de resurrección y de vida⁵⁹⁴. Esto no debe extrañar, pues su abundancia en tierras del Valle, su carácter vivaz y su floración precoz fueron cualidades perfectas para expresar el concepto religioso que encerraba Horus, el halcón, y posteriormente, con el nacimiento de la Teología Solar, dichas cualidades contribuyeron a que siguiera asociada a Horus, hijo de Isis y Osiris.

El lirio, por tanto, tuvo en el Egipto Faraónico un **doble simbolismo**: de **realeza**, al ser emblema de la

⁵⁹² Citaremos, entre otros: el trono de Micerinos (dinastía V); el pilar heráldico de Thutmosis III, en el Templo de Amón-Ra, en Karnak (Luxor); el relieve del trono de un coloso de Amenhofis III (dinastía XVIII) (Luxor); el basamento del templo funerario de Ramses II en Abu Simbel (dinastía XIX).

⁵⁹³ PIJOAN, J.- Ob. cit. (pág. 57 y ss.)

⁵⁹⁴ PÉREZ RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid, 1.971 (pág. 273). Escribe: "En Egipto la Flor de Lis era atributo de Horus, a la vez que símbolo de resurrección y de vida".

Corona del Alto Egipto; y de **vida**⁵⁹⁵ y **resurrección**, por ser atributo del dios Horus.

Doble también será su iconografía: esquemática una, naturalista otra. Así, mientras que por una parte el lirio fue objeto de un proceso de esquematización, e incluso se podría decir, de abstracción, exigido por el propio carácter emblemático, patente en los relieves de los tronos reales y de los pilares heráldicos (Il. 135), que forjó una iconografía, soporte exclusivo para su significado político y religioso; aparecerá otra, mucho más naturalista, en los relieves y pinturas de las tumbas nobiliarias, donde las escenas de la vida cotidiana aportan datos sobre la sociedad egipcia; un ejemplo lo constituye la Estela de los Cosechadores de Lirios (Museo del Louvre)⁵⁹⁶, en la que se aprecia con todo detalle la recolección de la flor y su posterior prensado para la obtención de su preciado perfume⁵⁹⁷.

⁵⁹⁵

IRWIN, J.- "Asokan Pillars: A Re-assessment of the Evidence. III: Capitals". *The Burlington Magazine*, nº 871, V. CXVII. October 1.971 (pp.631-643). En su artículo atribuye al llamado "Lirio Egipcio" o "Lirio del Sur", del que dice, se desconoce su verdadera naturaleza botánica, un **simbolismo de fecundidad**, que comparte con la flor de loto. Pero también ve en la flor de lirio un **símbolo sagrado de vida**.

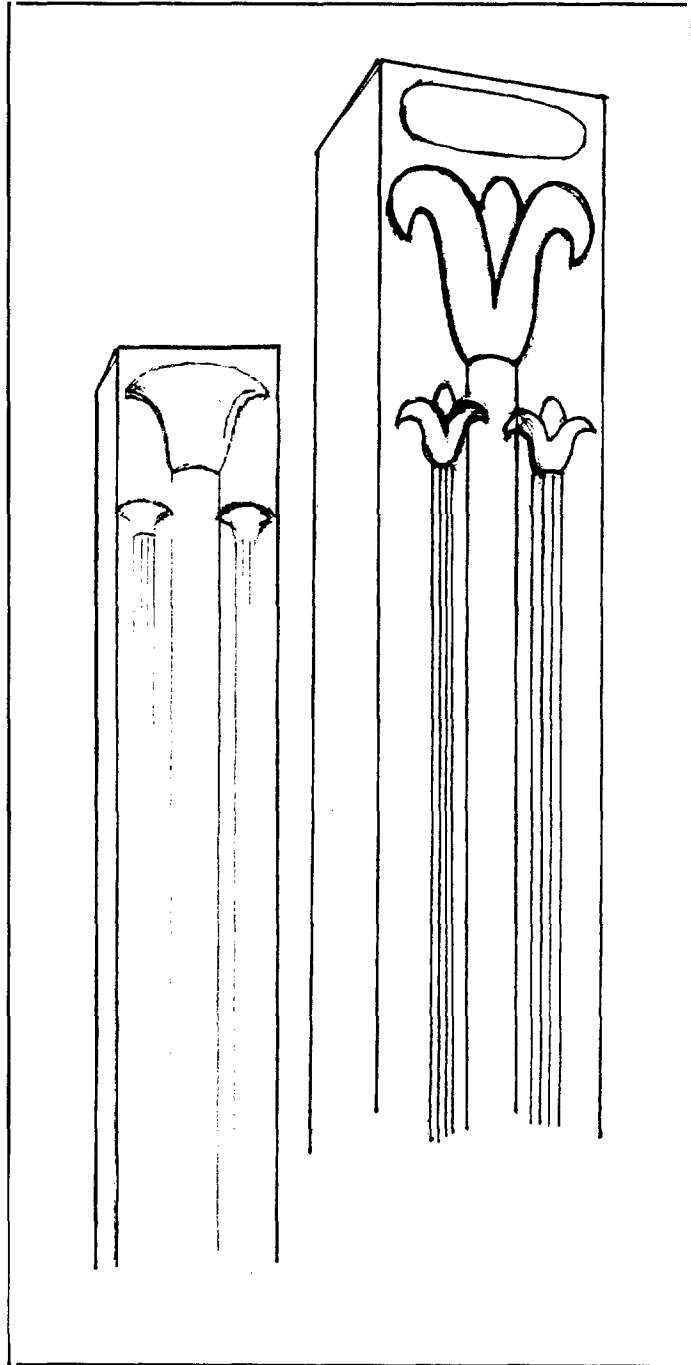
Según el autor del artículo, ambas flores (lirio y loto) estilizadas y asociadas, serán largamente representadas en frisos ornamentales del arte Egipcio, dando nacimiento a un tipo convencional de bordes continuos florales, y que encontrara una buena acogida en manifestaciones artísticas de otros pueblos del Medio y Próximo Oriente.

⁵⁹⁶

La Estela de los Cosechadores de Lirios es obra del Imperio Saita (Dinastía XXVI) (años 663 - 525 a. de J.C.).

⁵⁹⁷

Recordemos que el cultivo del "Iris" (vulgarmente conocido como lirio) se pierde en la Historia. Posiblemente fueran los egipcios, los primeros en cultivarla con el fin de obtener esencias para perfumería cuya utilización, al parecer, estaba destinada a los faraones. Pero también fue cultivada en Grecia y Roma clásicas, tanto por sus propiedades medicinales, como aromáticas y ornamentales. Plinio en su "Historia Natural" describe el cultivo de estas flores, así como la obtención de aceites aromáticos a partir del rizoma.



IL. 135.- Pilares heráldicos del Templo de Amón-Ra en Karnak.
Luxor (Egipto)

De estas dos iconografías, la primera es la más importante por el simbolismo que encierra, y porque estará sujeta a un lento y largo proceso de transformación que dará lugar a la denominada "Flor de Lis", forma heráldica, sin lugar a dudas, de la flor de lirio.

No se puede olvidar que la búsqueda del origen de la "Flor de Lis" ha sido objeto de grandes controversias entre los investigadores de Historia del Arte; unos, remontan su nacimiento a la Antigüedad⁵⁹⁸, aunque sin precisar el tiempo y lugar; otros, atribuyen su creación a los francos⁵⁹⁹; pero unos y otros la consideran inexistente en la Naturaleza, sin nexo alguno con el Reino Vegetal, a excepción de Ferguson⁶⁰⁰ que verá en esta tipología una variedad del lirio; opinión compartida por el botánico Oleg Polunin⁶⁰¹ al dar el nombre de "Flor de Lis" a una especie del género Iris: "Iris Florentina".

La unanimidad aparece al tratar de su simbolismo, pues todos consideran a la "Flor de Lis" signo de realeza, lo que prueba la vigencia, muchos milenios después, de aquel simbolismo nacido en el Antiguo Egipto.

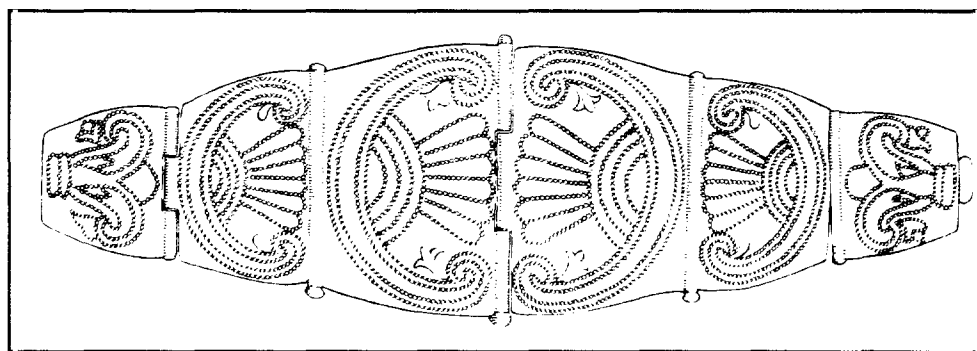
⁵⁹⁸ PINEDO, R.- "El Simbolismo en la Escultura Medieval Española". Madrid, 1.930. (pág. 26).

⁵⁹⁹ PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 273).
CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- "Dictionnaire des Symboles". Francia 1.969, (pág.464).

⁶⁰⁰ FERGUSON, G.- "Signos y símbolos en el Arte Cristiano". Buenos Aires, 1.957 (pág. 36).

⁶⁰¹ POLUNIN, O.- Ob. cit. (pág. 599, lam. 176).

La extraordinaria riqueza cultural del Egipto Faraónico ejerció durante milenios tal fuerza de atracción que fue capaz de influenciar, no sólo a aquellos pueblos con los que mantuvo contactos comerciales, sino que poseyó el poder de cautivar a sus conquistadores; así, persas, griegos y romanos terminaron por sucumbir culturalmente ante la abrumadora superioridad cultural del pueblo conquistado. No ha de extrañar, por tanto que se encuentre en el Arte Chipriota, decorando una bellísima pieza de orfebrería: un brazalete de oro formado por seis piezas, cuatro de ellas con palmetas chipriotas, y las dos restantes con sendas flores de lirio (Il. 136).



Il. 136.- Brazalete de oro. Chipre.

Igualmente es recogido por el Arte Monoico, donde aparece en la decoración del Salón del Trono de Cnosos; la escena, conocida con el nombre: "Príncipe de los Lirios", por ubicación y tema podría sugerir en el Arte Cretense, el

mismo simbolismo de realeza que ostentara en Egipto. De igual forma, el Imperio Persa-Aqueménida -el más extenso de Oriente Medio en el primer milenio antes de Cristo, del que Egipto pasó a formar parte en el siglo VI a.de J.C.- recoge también la flor de lirio en sus manifestaciones artísticas; se pueden ver "flores de lis" grabadas bajo las cabezas de los toros que constituyen los capiteles zoomorfos del Palacio de Persépolis, y dado el carácter de realeza que poseen estos animales, y el conjunto arquitectónico en el que se insertan, la presencia del lirio, en su forma heráldica, contribuye a reforzar el simbolismo de realeza⁶⁰².

Dentro del Mundo Griego desconocemos ejemplos plásticos de esta flor, sin embargo sabemos que los griegos la tenían en gran estima, considerándola "la flor de las flores"⁶⁰³.

El Arte Romano no podía ser ajeno al atractivo de la flor de lirio, flor consagrada a la diosa Venus⁶⁰⁴,

⁶⁰² IRWIN, J.- "Asokan Pillars: A Re-assessment of the evidence. III capitals.". The Burlington Magazine, nº 871. vol. LXVII (october). 1.975.

⁶⁰³ PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 273).
 GUBERNATIS, A.- "La Mythologie des plantes ou Les légendes du Règne Végétal". T. II. Paris, 1.892 (pág. 199).

⁶⁰⁴ REAU, L.- ~~"Iconographie de l'Art Chrétien."~~ Paris 1.955. Tomo I.
 GUBERNATIS, A.- Ob. cit. (pág. 200).

y así encontramos ejemplos bellísimos durante el Período Republicano; son lirios tremendamente naturalistas, que responden a copias fidelísimas del natural, y que hablan de la extraordinaria técnica de sus ejecutores⁶⁰⁵. En época posterior, bajo la Roma Imperial se ven lirios formando parte de la decoración del pavimento de mosaico en las villas de Antioquía en Siria, del siglo IV; uno de estos pavimentos (hoy en el Museo del Louvre) muestra las cuatro estaciones del año, mediante cuatro personificaciones femeninas; Dafne, la primavera, camina sobre un manto verde salpicado de lirios amarillo y blancos. Aquí, la presencia del "lirio" asociado a la primavera puede sugerir la idea de vida y regeneración, y por consiguiente se podría suponer que aquellos conceptos egipcios continuaron vigentes en la mitología romana.

El tema del lirio y su simbolismo, lejos de ser exclusivo de las culturas paganas, será adoptado por el Cristianismo, que le conferirá un doble significado: por una parte, será concebido como atributo de Cristo y símbolo de su acto redentor; y por otra, como símbolo de pureza y atributo de María.

⁶⁰⁵ PIJOAN, J.- "El Arte Romano". Summa Artis, vol V. (pág. 128, figs.: 168 y 169).

El primero de estos contenidos se desprende esencialmente de su temprana floración; las flores del lirio, al ser las primeras del año constituyen un perfecto anuncio de la primavera, y preludian el inicio de un nuevo ciclo biológico. Esto, sin duda, fue lo que confirió a esta planta y a sus flores el simbolismo de vida y regeneración atribuido desde tiempos faraónicos, y que el Cristianismo asimilará y hará propio, adaptándolo a sus conceptos religiosos e identificándolo con Cristo, y con su venida al mundo para redimir a los hombres⁶⁰⁶.

Esta identificación de la flor del lirio con Cristo, constituye un claro exponente del sincretismo religioso, constante universal en la historia de la Humanidad, y hace innecesario tener que recurrir a textos revelados, y a obras místicas susceptibles a múltiples lecturas y ambiguas interpretaciones, para alcanzar su sentido. Sin embargo, para los Padres de la Iglesia el origen simbólico de esta flor está en el análisis y comentario de textos bíblicos; tales, como el Cantar de los Cantares -obra del Antiguo Testamento, atribuida al rey Salomón- en el que se vierten versículos como:

⁶⁰⁶ PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 273).
 GILLES, R.- "Le Symbolisme dans l'art Religieux". Paris, 1.943. (pág. 198). Escribe: "La iris o lirio representa la alianza hecha por Cristo con los hombres".
 FERGUSON, J.- Ob. cit. (pág. 36)
 CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 465).
 PINEDO, R. - Ob. cit. 1.930 (pág. 20).

"Yo soy la rosa de Sarón
y el lirio de los valles",
"Como el lirio entre espinas,
así es mi amada",
"Mi amado es blanco y purpúreo"...

Versículos, que pueden parecer a los ojos de un profano simples manifestaciones exaltadas del amado hacia su amada, pero que para los Padres de la Iglesia constituyen auténticas metáforas, en una obra llena de misticismo y cargada de revelaciones divinas, que hacen imprescindible un minucioso estudio para desentrañar su sentido oculto, y sacar a la luz su profundo contenido religioso; así, según una interpretación mística del siglo II, el valle del Cantar de los Cantares significa el Mundo, y el lirio designa a Cristo⁶⁰⁷. Por otra parte, San Euquerio explica: "Cristo es un lirio por la gloria de su resurrección. blanco por fuera, por la gracia de su cuerpo, dorado por dentro por el fulgor de su alma. Antes de la Pasión, el lirio parecía cerrado. En la Pasión fue coronado de honor y gloria. Después de la Pasión se nos muestra el lirio verdadero de la Humanidad en toda la gloria de su divina claridad, que recibió del

⁶⁰⁷ CHEVALIER, J. y GHERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 465).

Padre antes que el mundo existiera"; y San Jerónimo comenta al respecto: "Cristo es cándido y blanco por su virginidad, y rojo y purpúreo por su pasión"⁶⁰⁸.

De cualquier forma, la identificación del lirio con Cristo fue muy prodigada desde el siglo XII, llegándose a considerar en la Edad Media, según Pérez Rioja, emblema de la Luz y atributo del Señor⁶⁰⁹.

Pero el lirio también fue investido de un amplio abanico de simbolismos: pureza⁶¹⁰, inocencia, virginidad, y por ello considerado atributo y flor de María⁶¹¹. Quizás, el delicado aroma de sus flores, tal vez las propiedades de su rizoma, o a caso su identificación con el loto⁶¹² y la azucena⁶¹³, e incluso los comenta-

⁶⁰⁸ Los comentarios de San Euquerio y San Jerónimo han sido tomados de la obra del Padre Pinedo, "El Simbolismo en la Escultura Medieval Española", ob. cit. (pág.28).

⁶⁰⁹ PEREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 273).

⁶¹⁰ GUBERNATIS, A.- Ob. cit. (pág. 201). Atribuye al lirio el simbolismo de inocencia, candor y pureza.

⁶¹¹ Un elevado número de investigadores: Pérez Rioja, Ferguson, Egry, Pinedo y Reau, entre otros, coinciden en esta afirmación.

⁶¹² PEREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 273). Escribe: "adquiere en decoración análogo significado que el loto en Oriente, es decir, de candor, pureza e inocencia".

REAU, L.-"Iconographie de l'art Chretien". Paris, 1.955. Tomo I. (pág. 133). Indica: "por su blancura es en el Arte Cristiano como el loto en el Hindú".

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 466).

GUBERNATIS, A.- Ob. cit. (pág. 199).

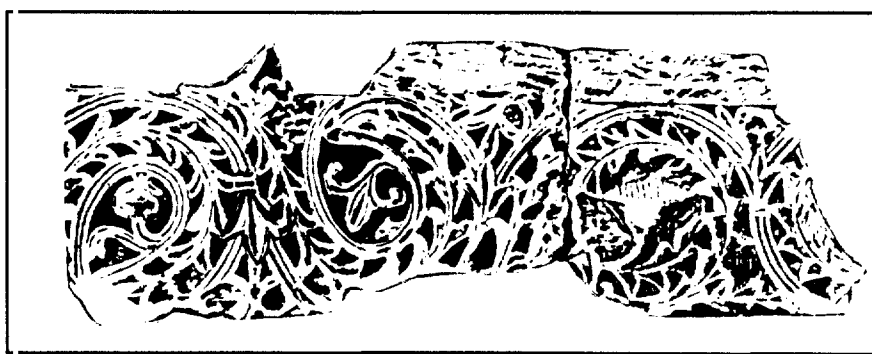
⁶¹³ GILLES, R.- Ob. cit. (págs. 3 y 4).

REAU, L.- Ob. cit. (pág. 133)

Ambos autores consideran a la flor de la azucena, símbolo por excelencia de pureza inmaculada y flor de María. Tal vez, las similitudes morfológicas que la azucena y el iris florentina o lirio blanco comparten (igual número de pétalos, color de sus flores y delicado aroma) pudieron inducir a confusiones simbólicas.

rios sobre las Sagradas Escrituras⁶¹⁴ fueran la causa de éste segundo simbolismo. De cualquier forma, fuera cual fuera su origen, este ya estaba vigente en pleno Medievo, a juzgar por el Codex Calistinus, que atribuye el simbolismo de "castidad virginal de la Bienaventurada"⁶¹⁵ a una de las propiedades curativas de esta planta: la de acelerar el parto.

De igual forma que el simbolismo pagano del lirio fue asimilado por el Cristianismo, su iconografía pervivió en el Arte Cristiano. El Primitivo Arte Cristiano, crisol de iconografías, estilos e influencias, no dudó en incluir en su repertorio decorativo la flor de lirio; así lo atestigua su aparición en el Arte Copto,



Il. 137.- Ornamento copto de la Iglesia de Akhnas (Egipto).

⁶¹⁴ FERGUSON y PÉREZ RIOJA al comentar un versículo del Cantar de los Cantares: "Un lirio entre espinas..." aluden a la Inmaculada Concepción de María, por ser la pureza conservada entre el pecado.

⁶¹⁵ YARZA, J., GUARDIA, M. y VICENS, T.- "Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio". Fuentes y documentos para la Historia del Arte. vol. II. Barcelona 1.982. (pág. 194).

que rebotante de ideas y formas egipcias lo empleará para expresar sus conceptos religiosos⁶¹⁶ (Il. 137). También se encuentra en varios sarcófagos de Rávena (siglos V y VI) considerados obras del Arte Bizantino, producto de los talleres ravenenses que los fabricaban a partir de modelos constantinopolitanos⁶¹⁷; en dos de los más hermosos sarcófagos, de mármol del Proconeso, conocidos por el nombre de: "sarcófago de los Doce Apóstoles" y "del Arzobispo Teodoro" (Ils. 138 y 139) aparecen roleos que terminan en flores de lis, junto a elementos de fe cristiana, como el crismón, la cruz, la vid y la hiedra. En uno, surgiendo el propio crismón al que flanquean; en el otro, emergiendo de los pies de la cruz. De cualquier forma, está claro que en ambos, su presencia y ubicación hablan en favor de su carácter simbólico y contribuyen a completar el mensaje cristológico: glorificación de Cristo, dios, rey y redentor de la Humanidad.

⁶¹⁶

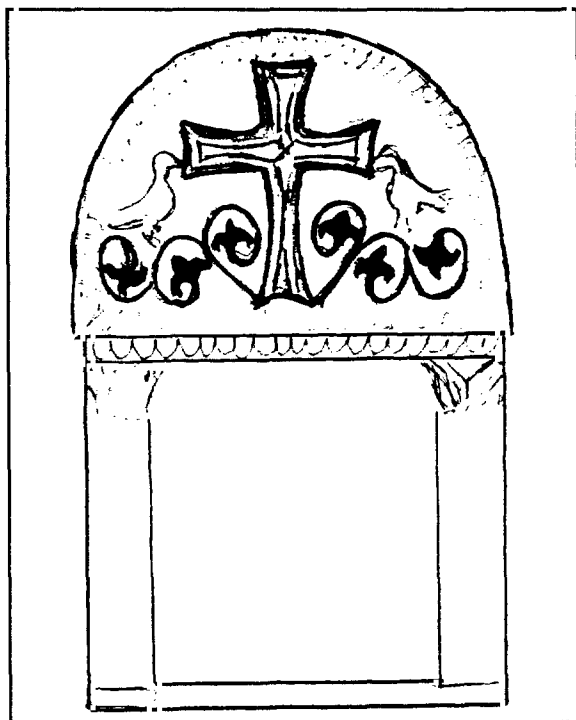
WHISHAW, B. y WHISHAW, E.M.- "Hispano-Arabie Art at Medina Az-Zahra". The Burlington Magazine. (agosto) 1.911 (pág. 271, il. II (d).

En este artículo se estudian varios fragmentos de ornamentación de la iglesia de Aklán en Egipto, y precisamente en uno de ellos se ve claramente la presencia de flores abiertas de lirio y papiro en medio de roleos de acanto espinoso.

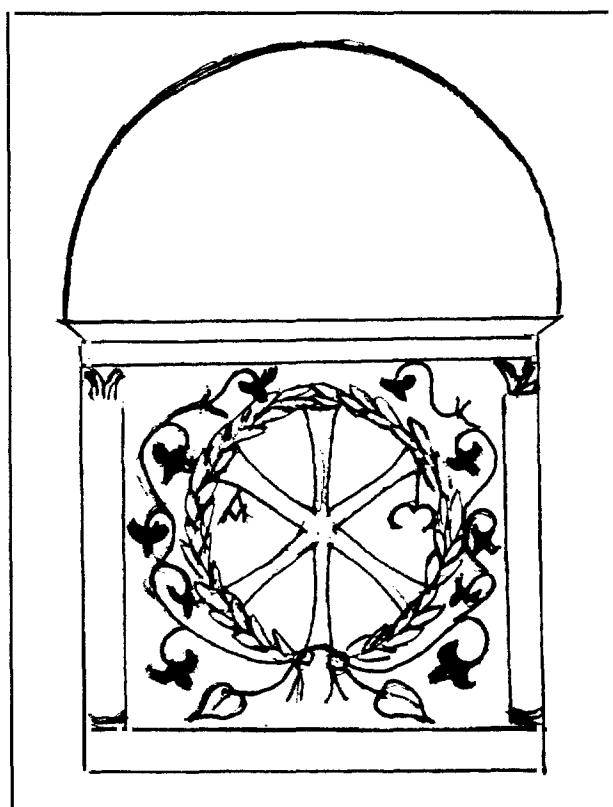
⁶¹⁷

GRABAR, A.- "La Edad de Oro de Justiniano". Universo de las Formas. Madrid. 1.966 (pág. 248) Indica el retroceso que experimentó la escultura figurativa durante los siglos V y VI en los países latinos mediterráneos, con la excepción de la ciudad de Rávena.

LECHLER, G.- "The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures". Ars Islamica. 1.937. pp. 369-420. (pág. 382, fig. 27, a y 27, b). Lo identifica con el árbol de la vida.



Il. 138.- Sarcófago "de los doce apóstoles" (Rávena).



Il. 139.- Sarcófago del Arzobispo Teodoro (Rávena).

Por otra parte, en Europa Occidental durante los Años Oscuros, es decir aquellos primeros siglos de la Alta Edad Media, los pueblos bárbaros allí asentados a lo largo de los siglos V y VI, se convirtieron tras la caída de Roma en Reinos independientes, siendo objeto de una lenta evangelización dirigida por Roma, que concluirá con la conversión de sus reyes a la fe católica. En este contexto la escultura figurativa casi desaparece⁶¹⁸, siendo ocupado su lugar por la temática vegetal, más o menos esquematizada, más o menos abstracta, pero tenemos casi la certeza de que siguió desempeñando la misma función pedagógica atribuida a la imagen cristiana, y continuó siendo un claro exponente de las ideas y de la fe de la Iglesia de Roma. Y precisamente en este marco es en el que hay que incluir la flor de lirio.

Todo ello nos permite comprender la aparición de una nueva concepción estética, de una técnica opuesta a la clásica, e igualmente, la adopción por parte de estos pueblos escasamente romanizados, de temas cristianos en sus manifestaciones artísticas: cruces, rosas, pájaros, cipreses, roleos de vid y lirios, entre otros; temas, ahora desnaturalizados, apenas reconocibles, que serán empleados en obras de orfebrería y en relieves

⁶¹⁸ GRAVAR, A.- Ob. cit. (pág. 275).

pétreos de las diferentes manifestaciones artísticas que constituyen el denominado Arte Prerrománico.

El tema de la flor de lirio jalona todo el Arte Prerrománico, habiéndolo encontrado en piezas ostrogodas, merovingias, visigodas, longobardas y anglosajonas.

Aparecen lirios en varios fragmentos arquitectónicos ostrogodos (hoy en el Museo de Cividale -Friul-), en un sarcófago de Rávena⁶¹⁹ destaca la presencia de cuatro lirios flanqueando la cruz. Igualmente aparece en fragmentos de cancelos lombardos (568-774)⁶²⁰; la orfebrería anglosajona ha dejado una pieza esmaltada, auténtica joya, atribuida al Rey Alfredo (949-899); en su anverso aparece figurado el monarca con cetro de flores que recuerdan al "lirio", y en su cara posterior una decoración con elementos vegetales que emergen de lo que podría ser una "flor de lis"⁶²¹.

Los visigodos también emplean este tema en su decoración esculpida; frisos, pilastras, placas y cancelos incluyeron flores de lis, a veces muy esquematizadas, junto con otros símbolos cristianos, e incluso compar-

⁶¹⁹ Probablemente ejecutado por Daniel, el Armenio, escultor aúlico del rey ostrogodo Teodorico (493 - 526).

Las piezas ostrogodas, antes indicadas y la atribución del sarcófago ravenense han sido tomadas de PIJOAN, J. - Ob. cit. vol. VIII Summa Artis. (pág. 222 y 223, y figuras 295 y 296).

⁶²⁰ PIJOAN, J.- "Arte Bárbaro y Prerrománico". ~~Summa Artis~~. vol. VIII., Madrid, 1.972 (pág. 232, figs. 297 y 307).

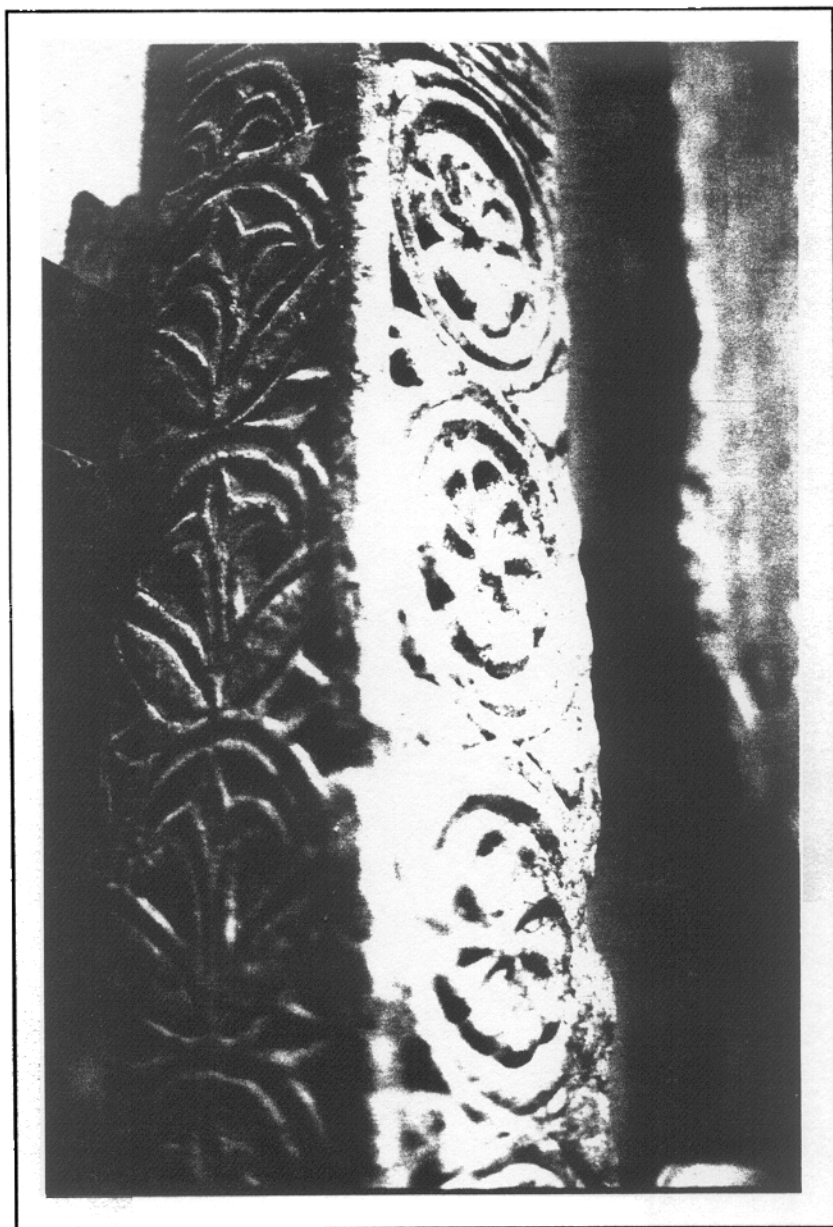
⁶²¹ PIJOAN, J.- Ob. cit. (págs. 160 y 161, figs. 213 y 214).

tiendo espacio con temas de carácter geométrico. Sirvan como muestra los siguientes ejemplos: placa ornamental con arco y venera, procedente de la provincia de Salamanca (Museo Arqueológico Nacional de Madrid); gran placa con crismón con pedrería y bajo arco y venera, taller toledano del siglo VII (Museo Arqueológico provincial de Toledo); pilastras de estilo emeritense (Museo Arqueológico de Badajoz); friso ornamental hispano-visigodo de la iglesia de San Fructuoso de Montelios; cancel visigodo del Grifo (Museo Arqueológico de Oviedo); un capitel aprovechado en la Mezquita de Córdoba (Il. 140); tenante



Il. 140.- Capitel visigodo aprovechado en la mezquita de Córdoba.

de altar procedente de Mérida (Museo Arqueológico Nacional de Madrid) (Il. 141); placa decorativa, probablemente de cancel, procedente del Seminario de San Pelagio en Córdoba (Museo Arqueológico Nacional de Madrid); etc.



Il. 141.- Tenante de altar (Museo Arqueológico Nacional. Madrid)

La presencia de la flor de lirio en el repertorio decorativo de todos estos pueblos germanos nos lleva a considerar el papel simbólico que debió encerrar desde los orígenes del Cristianismo, y que sin duda siguió poseyendo en estas sociedades. A este respecto, Pérez Rioja⁶²² indica que los godos utilizaban la "flor de lis" como emblema de realeza⁶²³, pues el rey Clodoveo (466-511, dinastía merovingia) la eligió como **símbolo de purificación mediante el Bautismo**; simbolismo de purificación, que como se deduce de lo vertido en paganas anteriores no parece haber sido de creación franca sino elaborada en los orígenes del cristianismo, dado que con la flor del lirio se simboliza el Acto Redentor llevado a cabo por Cristo. El hombre pagano a través del Bautismo era redimido de sus pecados, renaciendo a una nueva vida espiritual y obteniendo la purificación de su alma.

Posiblemente se encuentre aquí el origen del doble simbolismo cristiano que poseyó el lirio durante el Medievo, ya que partiendo de un simbolismo de Redención

⁶²² PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 273).

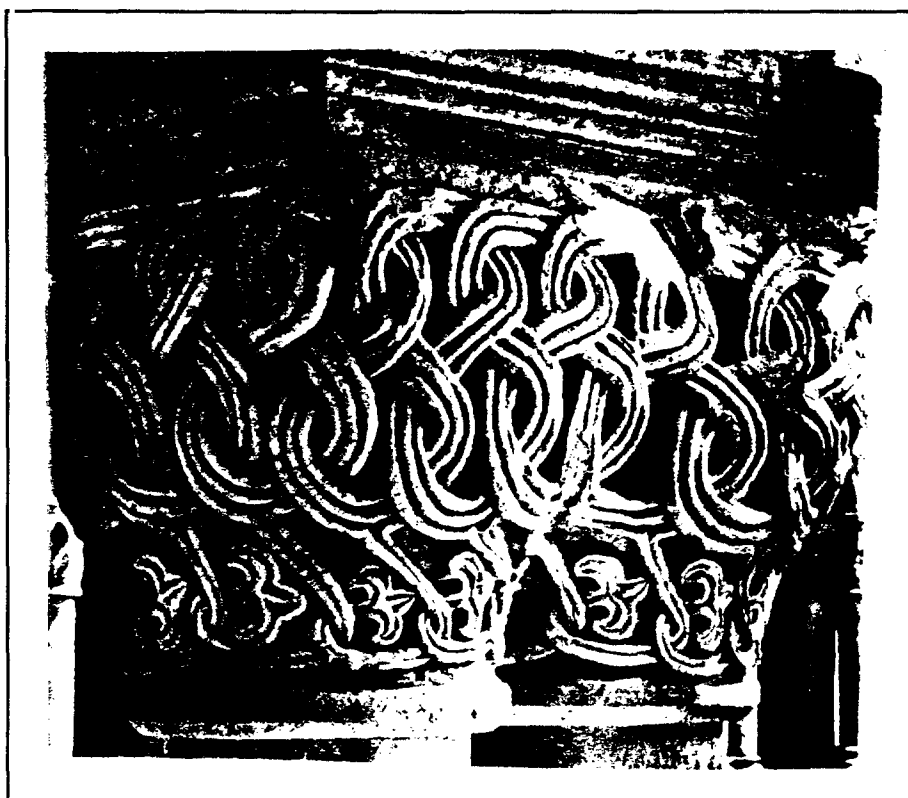
⁶²³ GUBERNATIS, A.- Ob. cit. (págs. 200 y 201) Hace referencia varias veces a la flor de Lis, que fue tomada como emblema por la ciudad de Florencia y por los Reyes de Francia. En primer lugar nos indica que el nombre de "Flor de Lis", con el que se designa a los reyes franceses, procede de "Flor de Luis", en recuerdo no del "Lis", sino del "Iris" que el rey Luis VII habría adoptado; y en segundo lugar, haciendo referencia al Diccionario de las Instituciones de Hábitos y Costumbres de Chérueil, escribe: "algunos han pretendido que los primeros francos habrían elegido el Iris o el Lis de las lagunas para recordar su origen porque habían salido de países pantanosos. Otros han contado que los soldados de Clovis se hicieron coronas después de la batalla de Tlbiac".

y purificación, llegará a identificarse con el concepto de pureza, que asociado con la castidad, inocencia y virginidad, pronto se convertirá en atributo de María y en símbolo de su pureza virginal e inmaculada concepción, vigente, al menos, en pleno siglo XII.

A lo largo del Románico Español se sigue rastreando este tema, esculpido en capiteles y cimacios de iglesias y claustros. En ocasiones, de forma muy esquemática, recordando a la "Flor de Lis"⁶²⁴. Se ha encontrado en Santillana del Mar (Santander) (Il. 142), Cistella (Gerona), Vallejo de Mena (Burgos) (Il. 143), iglesia de San Vicente en Soto Serapio (Asturias), Galligans (Gerona), Sos del Rey Católico (Zaragoza)⁶²⁵ (Il. 144); en todos estos ejemplos reseñados los artífices han plasmado la flor de lirio, con mayor o menor naturalismo, mayor o menor grado de esquematización, pero siempre identificable y, dado el simbolismo que preside la escultura románica, presumiblemente manteniendo su carácter alegórico.

⁶²⁴ Hemos de indicar que en Cataluña, los Museos de Vich y Barcelona conservan maravillosos ejemplos de pinturas murales en donde podemos ver preciosos lirios; como en el ábside de Santa María de Tarrasa (Barcelona), el frontal de altar de LLuga, (Vich), San Juan de Mataplana. Todas del siglo XIII.

⁶²⁵ MORALES Y MARIN, J.L.- "Diccionario de Iconografía y Simbología". Madrid, 1.980. (pág. 209). Escribe: "La flor de lis seguirá siendo elemento decorativo usual a lo largo de la Edad Media".



Il. 142.- Capitel. Claustro de la Colegiata de Santillana del Mar (Santander).



Il. 143.- Capitel. Iglesia de Vallejo de Mena (Burgos)



Il. 144.- Capitel. Sos del Rey Católico (Zaragoza)

Por otra parte, la identificación que algunos investigadores hacen del lirio y la azucena, atribuyéndoles idéntico simbolismo en función de unas características botánicas que "imaginan" idénticas, y que distan mucho de ser realidad, ponen de manifiesto el desconocimiento de las nociones más elementales de Botánica; datos como el tamaño, color, número de pétalos de flores tan comunes como el lirio y la azucena, y sobre las que la mera y simple observación de la Naturaleza puede documentar, parecen ser olvidados o desconocidos por ciertos investigadores; así con frecuencia el número de pétalos

se ve incrementado y reducido con el oscuro objeto de ajustar la decoración escultórica a un simbolismo numérico, previamente concebido⁶²⁶: flores de cuatro u ocho pétalos son confundidas con lirios, y en ellas, diversos investigadores, ven el simbolismo de Cristo Humanizado o la Regeneración del ser humano. Sin embargo dichas interpretaciones simbólicas carecen, a nuestro juicio, de todo fundamento objetivo, y podríamos decir que nacen sólo de elucubraciones y complejas especulaciones.

Todo lo expuesto hasta aquí induce a pensar que el lirio, lejos de ser un simple elemento decorativo, albergó tanto en el Arte Prerrománico, como en el Románico un doble contenido simbólico: por una parte, **símbolo del acto redentor de Cristo Rey**, llegando a ser considerado por extensión, signo de Realeza⁶²⁷. Por otra parte, el lirio, **símbolo de purificación, obtenida en términos cristianos a través del Bautismo**, se asociará durante el

⁶²⁶ EGRY, A.- "Simbolismo funerario en monumentos románicos españoles". Arch. Esp. de Arte, nº 273. año 1.971. La autora escribe: "Las flores de ocho pétalos en los ábacos de los capiteles tienen un sentido simbólico, puesto que el lirio, símbolo de la Virgen, tiene ocho pétalos". (pág. 10).

PINEDO, R.- Ob. cit. Nos habla de los capiteles del templo de Estibaliz, que según el autor nos indican el simbolismo de los lirios. Asocia el lirio de cuatro pétalos con Cristo, dios humanizado, dando a una flor de cuatro pétalos a la que llama lirio el simbolismo de la Humanidad de Cristo, porque cuatro son los elementos que constituyen el cuerpo humano, según los antiguos.

⁶²⁷ Simbolismo que posiblemente a raíz de su adopción, en el año 1.180, por el rey francés, Luis VII, el Joven, como emblema del estandarte que llevara a la Segunda Cruzada, se convirtió a partir de ese momento en emblema de la Casa Real Francesa, siendo posteriormente adoptado por la Casa de Borbón.

Medievo con otros conceptos: castidad, virginidad, inocencia, convirtiéndose en atributo de María, y por lo tanto **símbolo de su pureza virginal y de su inmaculada concepción.**

R O S E T A

LA ROSETA

Bajo este epígrafe no se designa una determinada especie botánica, ni siquiera una planta o una flor en concreto, dado que este vocablo etimológicamente indica el diminutivo del sustantivo "rosa". Sin embargo este término ha sido y sigue siendo empleado por investigadores e historiadores de arte para indicar la presencia de una flor o elemento pseudofloral, constituido por un botón central del que irradian un número indeterminado de pétalos.

¿A qué obedece tal denominación?. Considero que la causa puede estar en la dificultad que entraña la correcta identificación de este motivo floral con una determinada especie botánica. No obstante esta flor, que tanto recuerda morfológicamente a las vistosas margaritas de nuestros campos y jardines, muestra por ello una serie de características que a simple vista pueden sugerir su conexión con las plantas denominadas **tubulifloras**, pertenecientes a la gran familia botánica de las **Compuestas**.

La familia de las **Compuestas**, importante por el número de sus especies que se elevan a unas doce mil, formada principalmente de plantas herbáceas, que se ca-

racterizan porque lo que en ellas vulgarmente se denomina flor, no es tal sino cabezuelas compuestas por un elevado número de pequeñas flores, de ahí su denominación de "compuestas", y porque las dimensiones de las cabezuelas varían en gran manera (por ejemplo, baste decir que a ésta misma familia pertenecen, el girasol y la manzanilla). Pues bien, dentro de esta gran familia ésta la subfamilia de las **Tubulifloras** que se caracteriza por tener las corolas del centro, es decir las del llamado botón central, regulares y tubulosas, y las de la periferia en forma de lengüetas de tres dientes; o bien por tenerlas todas regulares y con cinco dientes.⁶²⁸(Il. 145)

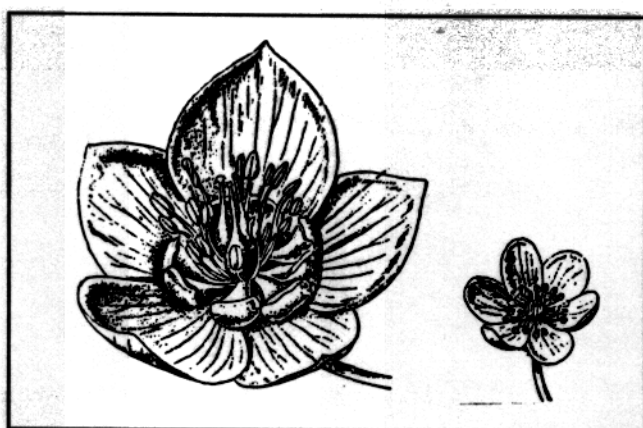
Sin embargo, y teniendo en cuenta las diferencias encontradas en las distintas representaciones de esta flor a lo largo de los siglos y en los diferentes estilos artísticos, no se puede excluir la posibilidad de que alguna de ellas guarde una mayor semejanza con cualquiera de las flores de la familia de las **Ranunculáceas**, (Il. 146) compuesta por unas mil doscientas especies que se dan en los países templados y fríos; son plantas herbáceas anuales o vivaces, por lo regular con las hojas más o menos divididas, y que por la forma, estructura y colorido de sus flores se convierte en una de las fami-

⁶²⁸ FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado". Barcelona, 1.980. (pág. 776 y ss).

lias más diversificadas; a ella pertenecen la peonia, el
elébora negro, el ajenuz, la pulsatina, la celidonia
menor y tantas otras⁶²⁹



Il. 145.- Flor del árnica (Arnica montana)



146.- Flores de ranunculáceas: de Helleborus viridis
y de Anemone hepatica.

⁶²⁹ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 202 y ss.)

Al margen de todo tipo de consideraciones botánicas, hay que indicar que este elemento floral está presente en la Historia del Arte desde las primeras civilizaciones; concretamente, es en la civilización mesopotámica, cuna de la Humanidad, donde se convertirá en un motivo tradicional y constante en el arte de aquella extensa región, formando parte de una u otra forma de las manifestaciones plásticas de los pueblos que allí se asentaron.

El Arte Sumerio -expresión de la cultura que le dio nombre, y obra de aquel pueblo que en pleno Neolítico, hacia el año 4.000 a.C., apareció en la región de Mesopotamia asentándose y estableciéndose sólidamente en las tierras bajas, a las que denominó País de Sumer, comenzando así la cultura sumeria en la que beberán asirios, babilonios y persas- recoge este tema desde sus comienzos bajo el período Protohistórico (3.500 - 3.000 a. C.), en piezas de terracota de carácter ritual⁶³⁰ y en cilindro-sellos⁶³¹, en los que tanto los motivos figurados, como los vegetales, entre los que aparece la

⁶³⁰ El Museo Británico, en Londres guarda una pieza sumeria, considerada probablemente del templo de Walka; es un abrevadero, con sus paredes exteriores decoradas con bajorrelieves en los que parece representar la vuelta de rebaño al redil, hecho de cañas trenzadas, del que salen pequeños corderos y "a los lados de la pila aparecen rosetas que representan el reino vegetal de la diosa" FRANKFORT, H.- "Arte y Arquitectura del Oriente Antiguo". Madrid, 1.970 (pág. 28).

⁶³¹ FRANKFORT, H.- Ob. cit. (pág. 39). Confirma la presencia de la roseta en los sellos del período Protohistórico del Arte Sumerio.

roseta, lejos de tener un simple carácter decorativo, han sido considerados poseedores de contenidos simbólicos, y concretamente la roseta, reconocida⁶³² como una clara alusión a las fuerzas reproductoras de la tierra y a la fertilidad de la Naturaleza; la roseta, es decir, la flor fue entendida como una manifestación de la divinidad, y como tal fue sacralizada. Se convirtió en un claro emblema de una importantísima y antiquísima deidad sumera, la diosa Madre Tierra, diosa venerada en todo el País de Sumer desde tiempos Neolíticos⁶³³.

El Arte Asirio⁶³⁴, heredero de las tradiciones sumerias ancestrales y tan proclive a representar a sus dioses por sus símbolos, adoptados unos y otros de la

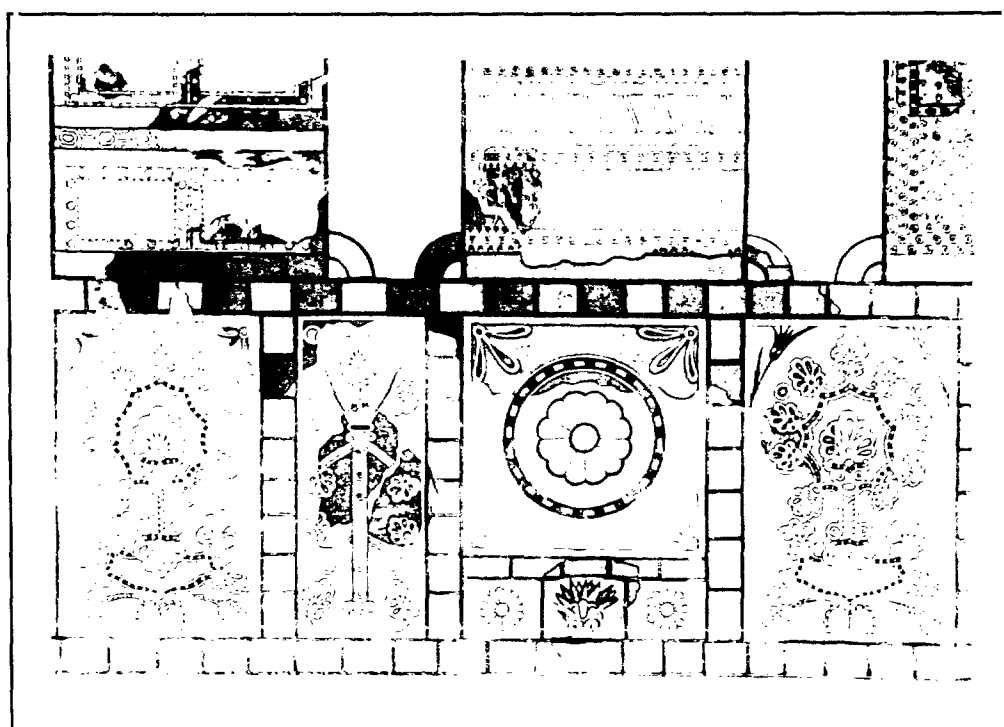
⁶³² FRANKFORT, H.- Ob. cit. En el capítulo I. que lleva por título "El surgimiento del Arte Sumerio" reitera esta idea.

⁶³³ En Mesopotamia, a juzgar por la mitología sobreviviente, las comunidades agrícolas neolíticas poseían un sistema de ideas religiosas basado en la adoración de la Gran Madre Tierra, fuente inagotable de la nueva vida, encarnación de las fuerzas reproductivas y en consecuencia de la fertilidad en todas sus formas se personificó en esa diosa. En ella se pensó como poder generador de la Naturaleza, y se le hizo responsable de la renovación periódica de la vida en la primavera; la fertilidad en todas sus formas se personificó en esta diosa, que adquirió el carácter de una diosa polivalente destinada a ser conocida por muchos nombres en la mitología sumeria: Nirhursaga, "Madre de la Tierra", Ninsikill, "Señora Virgen".

Todo esto fue antes de que surgiese la ordenación de los dioses de la Naturaleza, antes de que la teología sumeria suministrase a la religión mesopotámica un panteón extenso en donde predominara el principio masculino introducido en la segunda mitad del milenio IV, durante el período Proto-histórico. Entonces el panteón sumerio se llenó de dioses y se fusionaron las viejas ideas con las nuevas, el principio femenino con el masculino.

⁶³⁴ El pueblo Asirio establecido hacia mediados del III milenio a.de J.C. en la región del Alto Tigris, sojuzgado durante siglos por Accadios, Sumerios de Ur y Babilonios de la dinastía de Hammurabi, tomará la iniciativa militar a mediados del II milenio, hacia el siglo XV, y aprovechando la debilidad de Babilonia, inició un lento proceso de independencia que culminará en el siglo XIV a. de J.C., terminando por desasirse del yugo del Sur para independizarse y crear un fuerte estado y extendiendo sus fronteras hacia el Sur, formando así un gran Imperio que se expandió por toda Mesopotamia del año 1.000 al 612 a. de J.C.

cultura sumeria, también recogió este tema; aparece en las pinturas murales del palacio Kar-Tukulti-Ninurta (siglo XIII a. J.C.), donde se halla formando parte de los frisos vegetales, junto con lotos y palmetas, e incluso convirtiéndose en el tema principal⁶³⁵ (Il. 147);



Il. 147.- Pinturas murales del palacio Kar-Tukulti-Ninurta.

aparece en la escena del llamado "obelisco roto" (siglo XII a. C.) que muestra a los vasallos rindiendo homenaje al rey, mientras que de una nube que está sobre ellos

⁶³⁵ El rey Tukulti-Ninurta I (1.250-1.210 a.de J.C.) decoró el palacio de la ciudad residencia, Kar-Tukulti-Ninurta que construyó cerca de Asur. FRANKTORT, H.- Ob. cit. (pág. 145, fig. 153).

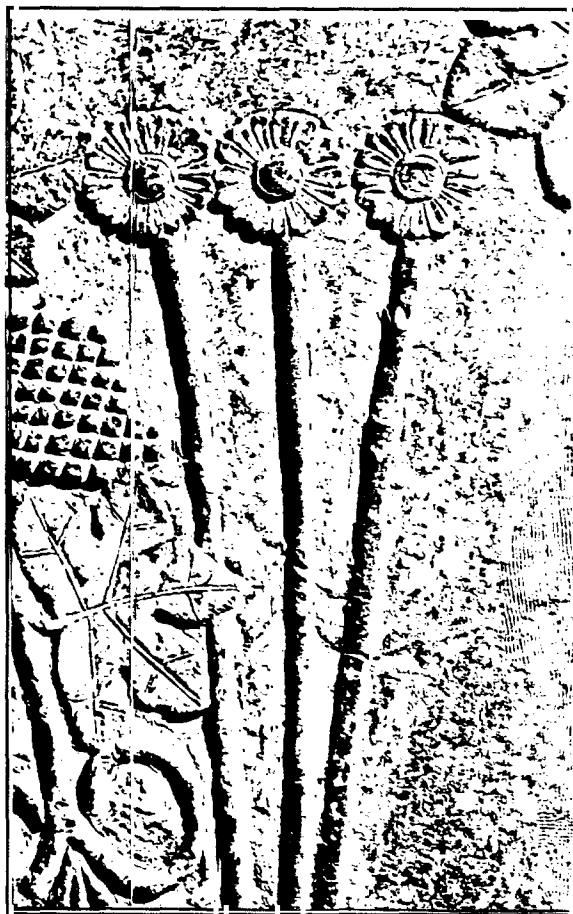
emergen dos manos, una porta un arco, que probablemente identifica al dios con Asur, la otra hace un gesto con el que parece expresar la aquiescencia divina a la glorificación del rey, y a cada lado de la nube aparecen símbolos de otras divinidades, entre los que consta una flor o roseta⁶³⁶.

Sin embargo será durante el período denominado "Asirio Tardío" (1.000-612 a. C.)⁶³⁷ cuando, gracias a la soberbia capacidad de observación y al extraordinario detallismo que caracteriza a sus relieves y pinturas, se puede identificar la denominada "roseta" con una determinada especie botánica: "**la matricaria**". Es precisamente a través de piezas como la del fragmento del relieve conocido como el del Parque Real de Kuyunchik (Ninive) (conservado en el Museo Británico de Londres), en el que figura un león entre palmera y árboles de los que cuelgan vides cargadas de uvas, junto a lirios y a una planta herbácea en plena floración, cuyas flores recuerdan a aquellas otras tan comunes en el Arte Sumero, las que permiten identificar, gracias a la extraordinaria capacidad asiria para captar detalles, las especies vegetales

⁶³⁶ FRANKFORT, H.- Ob. cit. (pág. 142).

⁶³⁷ Este período del Arte Asirio se caracteriza en escultura y pintura por la presencia de unos temas generalmente militares, en los que prima el carácter narrativo y descriptivo. En el que los artistas asirios pondrán de manifiesto, tanto en relieves como en pinturas, con las que decoran los palacios de sus reyes, una capacidad de observación y un detallismo extraordinarios,

que en ellos aparecen, y en particular aquella planta en flor, con la planta herbácea de la "matricaria". (Ils. 148 y 149).



Il. 148.- Fragmento del relieve del "Parque Real de Nínive" (Museo Británico. Londres)



Il. 149.- Matricaria (Chrysanthemum parthenium)

Identificación establecida teniendo en cuenta una serie de datos:

1º) Qué la matricaria (*Chrysanthemum parthenium Bernhadi*) es una especie perteneciente a la subfamilia de la tubulifloras;

2º) Qué esta planta es originaria de Oriente y florece en lugares frescos y herbosos;

3º) Qué es una hierba bienal o perennizante, de dos o tres palmos de altura, con numerosas hojas divididas en profundos segmentos, y en lo alto el tallo se ramifica y forma un ramillete de cabezuelas, a manera de copa, donde todas presentan la misma altura;

4º) Qué estas cabezuelas (que vulgarmente llamamos flores) tienen el botón central amarillo y las lígulas marginales, blancas y aovadas (es decir, que las corolas del centro regulares y tubulosas son amarillas, y las corolas de la periferia con forma de lengüeta y son blancas). Tienen de quince a veinte milímetros de diámetro. Los frutos son pequeños (1 mm) y florece a finales de primavera y verano.

Por último, considero que no se pueden olvidar las virtudes curativas encerradas en las flores de esta hierba; virtudes que sin duda debieron de ser conocidas desde tiempos antiquísimos, a juzgar por los comentarios que

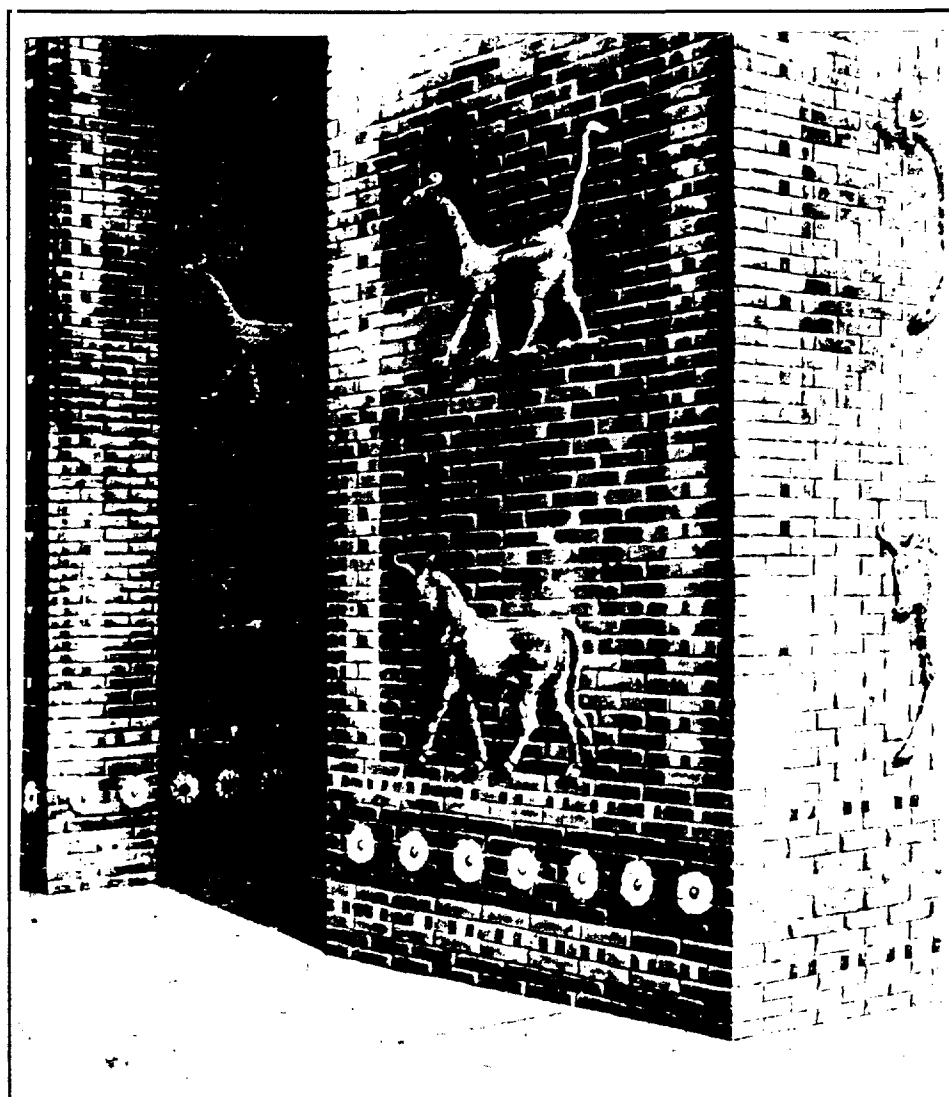
sobre esta planta y sus propiedades realizaron los padres de la botánica: Teofrasto, Galeno, Dioscórides, a la que denominaron "parthenion" (παρθένιον), vocablo derivado de la palabra "parthenos", es decir "virgen", ya que esta especie se empleaba desde tiempos antiquísimos para socorrer a la mujeres jóvenes que necesitan regularizar sus menstruos⁶³⁸. Tal vez por ello, la flor de la matricaria de cuyo cocimiento se obtenía una infusión considerada emenagoga y tónica estomacal, fue elegida por el pueblo sumerio desde el tercer milenio a. de J.C. para simbolizar en ella, mejor que en cualquier otra flor, el concepto de fertilidad.

Bajo el período Neobabilónico, siglo VI a.C., (ultima gran etapa de la independencia mesopotámica) se vuelve a encontrar el tema de las flores formando parte de la decoración de ladrillos vidriados de la Puerta de Ishtar del palacio de Babilonia⁶³⁹; donde aparecen toros y dragones en relieve, mientras que en la parte inferior del basamento, recorriendo todo el zócalo de la puerta hay un friso formado por grandes flores de botón central

⁶³⁸ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 811).

⁶³⁹ La ciudad de Nabucodonosor (Babilonia) rodeada de murallas contaba con el palacio del rey, el templo principal de Marduk, dios de la ciudad, el zigurat de Kmarduk ("Torre de Babel") y una espléndida puerta erigida en el camino procesional, llamada "Puerta de Ishtar" que se decoró con ladrillos vidriados

amarillo y pétalos blancos, que nuevamente recuerdan a la matricaria. (Il. 150)



Il. 150.- Puerta de Ishtar. Babilonia. (Museo de Berlín)

Para poder establecer con argumentos de peso el posible carácter decorativo o simbólico de estas flores dentro del arte neobabilónico hay que tener presente que

la temática animalística escogida no lo fue al azar, sino que eran animales simbólicos. Los dragones estaban consagrados a Marduk⁶⁴⁰, dios de Babilonia, deidad de la fertilidad, relacionado con la agricultura, que llegó a ocupar un lugar prominente en el panteón mesopotámico absorbiendo las características de los demás dioses, convirtiéndose bajo éste período de esplendor político y militar babilónico en el dios de la creación, en el hijo de Ea.

De todo esto se infiere que la presencia de las flores en la puerta de Ishtar del palacio de Babilonia, lejos de ser un elemento simplemente decorativo, son una clara alusión a la vida de la naturaleza, a la fertilidad, y por lo tanto símbolos evidente del gran dios Marduk.

Resumiendo: la roseta, o lo que es igual la flor de botón central y pétalos aovados radiales, nació para el mundo del arte hacia el tercer milenio antes de Cristo en la región de Mesopotamia. Su incorporación al Arte Sumerio parece no haber obedecido a impulsos estéticos, ya que al ser aquel arte eminentemente ritual y simbólico, expresión inexorable de la unión del hombre

⁶⁴⁰

FRANKFORT, H.- Ob. cit. (págs. 216, 215, 217).

SENIOR, M.- "Quién es quién en la mitología" Madrid. 1.987. (pág. 129).

con la naturaleza, la presencia de éste elemento floral fue entendida como una manifestación de la divinidad, convirtiéndose en el símbolo de una antiquísima deidad sumeria, la diosa Madre Tierra -deidad venerada en el País de Sumer desde tiempos Neolíticos y que posteriormente será identificada con otras deidades, consideradas igualmente expresión de las fuerzas reproductoras de la tierra y de la fertilidad de la Naturaleza-; así la rose-ta se convirtió en un tema tradicional en el Arte Mesopotámico, y de incuestionable contenido simbólico alusivo a la fertilidad. Tal vez por ello fuera la flor de la matricaria, de cuyo cocimiento se obtenía una infusión considerada emenagoga, la elegida por el pueblo sumerio para simbolizar en ella, mejor que en cualquier otra flor, el concepto de **fertilidad**.

El Arte Persa también se hará eco de este tema; aparece en el Arte Aqueménida y en el Sasánida⁶⁴¹. El Imperio Persa Aqueménida, el primero en la Historia del mundo por su inmensa extensión, es una síntesis de la civilización antigua al vincular a su corona las tierras de Mesopotamia, Siria, Egipto, Asia Menor, ciudades e

⁶⁴¹ PAVON MALDONADO, B.- "El Arte Hispano-Musulmán en su decoración floral", Madrid. 1.981 (págs. 137 y 141).

islas griegas y una parte de la India. El Arte Aqueménida es ante todo monárquico, por lo que sus monumentos más importantes son los palacios, y es en ellos donde aparece el tema objeto de estudio; así en el Palacio de Darío en Susa se puede ver en las puertas un marco decorado con temática vegetal: palmetas y rosetas (o mejor dicho, matricarias), asuntos tradicionales en el Arte Mesopotámico⁶⁴²; igualmente en el palacio de Darío en Persépolis se vuelve a encontrar este tema, largamente repetido al formar parte de la decoración de los frisos de flores que enmarcan los relieves que recorren las monumentales escalinatas que dan acceso a la apadana del palacio.

Durante el primer milenio antes de Cristo la influencia del Arte Mesopotámico se extenderá por todo el Próximo Oriente y Egeo. Por ello no extraña que sea precisamente en Creta, donde se adoraba a la Diosa Madre, (deidad de la fertilidad), donde aparezcan nuevamente estas vistosas flores (que siguen recordando a la matricaria) formando parte de la decoración del sarcófago de Hagia Triada (conservado en el Museo de Herakleion), apareciendo en las cenefas que enmarcan las escenas funerarias y de carácter ritual que cubren el sarcófago.

⁶⁴² GHIRSHMAN, R. "Persia: Protoiranios, Medos, Aqueménida". Universo de las Formas. Madrid. 1.964 (pág. 139).

Por otra parte, considero interesante reseñar la presencia de un elemento introducido en la decoración de los marfiles sirio-fenicios de los siglos IX y VIII a. de J.C., caracterizados por una ornamentación dispuesta en frisos, monótonos y repetitivos, de figuras aisladas de animales, divinidades y motivos florales, entre los que la palmeta, el loto abierto y cerrado y la roseta inscrita en un círculo, son temas favoritos⁶⁴³; no obstante hay que indicar que la presencia de este tema, es decir, el círculo en el que se inscriben varios radios en forma de elipse, formando lo que algunos autores han dado en llamar "roseta inscrita en un círculo", aunque a simple vista parezca que poco o nada tiene que ver con aquella flor abierta, de destacado botón central y pétalos radiales, tan común en el arte de los pueblos mesopotámicos, sin embargo, y dado el carácter de abstracción que experimentaron algunos elementos florales emanados del Arte Mesopotámico y especialmente del Asirio, y difundidos por el Próximo Oriente, tampoco se puede asegurar una total desvinculación con aquel motivo, sobre todo si se tiene en cuenta el hecho de que la roseta de seis pétalos

643

AUBET, M.E.- "Los marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir". Bol. Arte y Arqueología de Valladolid. 1.980. (pág. 75).

La autora al estudiar el grupo de marfiles de Acebuchal y Alcantarilla, derivados de una tradición artística emparentada con la temática de los recipientes fenicios más tardíos, de los siglos VIII y VII a. de J.C., procedentes del Mediterráneo Oriental y Central, realiza una comparación entre estos y los fenicios, analizando sus temas ornamentales y decantándose por una ausencia de simbolismo religiosos, aunque no descarta la existencia de estos en su origen.

inscrita en un disco aparece en templos sirios dedicados al dios Baal⁶⁴⁴, deidad principal del panteón sirio y dios de la fertilidad.

Todo ello sugiere: primero, que este tema, tan marcadamente geométrico fuera una reinterpretación esquemática y excesivamente abstracta de aquella flor más naturalista tan frecuente en el Arte Mesopotámico; y segundo, que su finalidad fuera más simbólica que decorativa, aludiendo posiblemente a la idea de fertilidad, renovación de la naturaleza y regeneración.

Por otra parte, este "signo de la rueda, ordinariamente crucífero o de cuatro rayos, pero también de seis y nueve, es frecuente en los monumentos egeos, más en concreto en las urnas cretenses, y también en el mundo micénico"⁶⁴⁵, siendo entendida su presencia -tanto en el arte cretense como minoico- como un signo celeste, símbolo del sol y de su culto⁶⁴⁶.

Las rosetas también están presentes en el Arte Griego, especialmente en el período Arcaico (620-480

⁶⁴⁴ GRABAR, A.- "Recherches sur les sources juives de l'art Paleochretien". Cahiers Archeologiques. XI. 1.960. (pág.48).

⁶⁴⁵ GUERRA, M.- "Simbología románica". Madrid 1.979 (págs. 195 y 196).

⁶⁴⁶ GUERRA, M.- Ob. cit. (págs. 195 y 196).
CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- "Dictionnaire des Symboles". Francia 1.969. (pág. 385).

a.J.C.). Aparecen en la cerámica Rodia, Coríntia y de Beocia, e igualmente en la decoración de los primeros templos griegos, al menos eso se deduce de la observación de las metopas del Templo de Apolo en Thermon, Eolia (conservadas en el Museo Nacional de Atenas), en las que las rosetas constituye un motivo decorativo frecuente. En estas metopas, formadas por placas de barro cocido y pintadas, se representa un tema mitológico dentro de un recuadro, flanqueado por dos bandas de fondo rojo, decoradas con flores de voluminoso botón central y ocho pétalos radiales blancos.

¿Se ha de ver en la presencia de estas rosetas que forman parte de la decoración de las metopas del templo de Apolo, un interés diferente del exclusivamente decorativo?. Pues bien, si ponderamos el carácter solar de éste dios al que se le asoció la rosácea⁶⁴⁷, se podría obtener una respuesta afirmativa, sin embargo considero que se carece de argumentos sólidos que permitan atribuir a éstas rosetas un contenido simbólico. Estimo, por el contrario, que la presencia de estas flores, tanto en la cerámica como en la arquitectura arcaica griega, sin duda obedece a una influencia exclusivamente temática procedente de Próximo Oriente.

⁶⁴⁷ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 385).

Por otra parte, "la *matricaria parthenium* L., fue venerada por los atenienses como planta consagrada a la diosa Atenea. Se cuenta que en los tiempos en que Pericles edificó los Propíleos, un obrero cayó del techo y murió; Pericles se sintió afectado por el acontecimiento, y la diosa se le apareció en sueños y le indicó la "parthenion" o hierba de la Virgen, como un remedio seguro. A partir de este momento, esta la planta salutífera fue colgada de las murallas de la Acrópolis de Atenas"⁶⁴⁸.

De cualquier forma, la presencia del elemento floral⁶⁴⁹ en la decoración arquitectónica griega volverá a aparecer en siglos posteriores. Así, es imposible omitir el tholos de Epidauro que destaca por el rico repertorio floral que muestra tanto en las metopas, como en el techo del peristilo; decoración insólita en otros templos de esta misma centuria, e incluso de la precedente (IV y V a. de J.C.), y sin embargo exuberante aquí. ¿Por que?. Tal vez porque este tholos y el santuario en el que se emplaza estaban dedicados a Asclepio, dios (o mejor dicho semidios) de la medicina, y dado que los helenos eran

⁶⁴⁸ GUBERNATIS, A.- "La Mythologie des plantes ou les legendes de Règne Végétal". T. I. Paris 1.978. (págs. 216 y 217).

⁶⁴⁹ He de indicar que la flores que aparecen en el Arte Griego del período post-clásico y helenístico no son aquellas rosetas, especie de margaritones, que he creído identificar con las flores de la *matricaria*, y por lo tanto pertenecientes a la gran familia botánica de las "compuestas", sino que recuerdan más a esa otra gran familia de las *ranunculáceas*.

conocedores del carácter curativo de algunos vegetales, la representación de las flores aquí estarían perfectamente justificada. De hecho, enfermos de toda Grecia acudían al Santuario de Epidauro implorando remedio para sus enfermedades, allí los médicos-sacerdotes del dios Asclepio se encargaban de ellos y consultaban la terapia apropiada a cada uno, por lo que los remedios no eran puramente mágicos. Los enfermos pernoctaban (en dependencias destinadas a tal fin) y durante la noche tenían lugar los oráculos oníricos, y así algunos de los pacientes sufrían visiones, despertándose curados; a otros les era revelado el proceso de la terapia, y algunos se despertaban sin haber soñado nada, lo que era interpretado como un mal presagio respecto al proceso de su enfermedad⁶⁵⁰. Sin embargo, las inscripciones del Santuario en las que se recuerda en una larga lista los éxitos curativos, al menos desde finales del siglo V a. de J.C., no dejan dudas de la eficacia del método; se podría decir que Epidauro era para los griegos, lo que Lourdes es para algunos católicos actuales.

La decoración arquitectónica helenística, con

⁶⁵⁰ El procedimiento curativo seguido por los piadosos peregrinos que llegaban al Santuario de Epidauro lo cuenta Aristófanes (445-388 a.de J.C.) en su comedia "Pluto". Con Aristófanes la comedia alcanzó en Grecia un desarrollo increíble, siendo considerado el más afortunado de los comediógrafos, por ser el único de quien se conserva gran parte de sus obras.

Sobre la importancia del Santuario de Epidauro y sus métodos terapéuticos también aportan datos: JAMES, E.O.- "Los dioses del Mundo Antiguo". Madrid, 1.962 (pág. 283) y PAPAJAT-SIS, N.- "Micenas, Epidauro, Tirinto y Nauplia" Atenas. 1.985. (pág. 139).

una clara influencia oriental, también incluirá flores en los frontones y cornisas de sus templos⁶⁵¹.

Por otra parte, en la tradición griega los números no son expresiones meramente cuantitativas, son ideas con una caracterización específica; los diez primeros números pertenecen al espíritu. "Muchos fueron los autores griegos que especularon sobre el número. Pitágoras dijo: "todo esta arreglado según el número", Platón consideró al número como esencia de la armonía y a ésta como fundamento del cosmos y del hombre"⁶⁵².

Los romanos también continuaron utilizando la roseta en su arte; aparece en sarcófagos, como el de L. Cornelius Scipio Barbatus. Tumba de los Escipiones, (Museo Vaticano de Roma), inspirado directamente en los modelos de Sicilia⁶⁵³; y es un elemento bastante frecuente en un gran número de capiteles⁶⁵⁴.

⁶⁵¹ Citemos como ejemplo el templo de Kasril-Emir (principios del siglo II a. de J.C.) recogido en la obra de BUTLER, C.H.- "Ancient Architecture in Syria. Southern Syria" Parte I. Leyden 1.907 (págs. 12 a 21).

⁶⁵² CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (pág. 329).

⁶⁵³ BIANCHI BANDINELLI, R.- "Roma, Centro de Poder". Universe de las Formas. Madrid, 1.970. (pág. 189).

⁶⁵⁴ Al menos esto es lo que se desprende de varios artículos. MOULIN, P.- "Le Temple du Vernègues". La information d'Historie del'Art. 1.973 (pág. 20-23) y GARCIA ROZAS, R.- "Tres capiteles romanos en Hontoria del Pinar (Burgos)". Bol. Arte y Arqueología de Valladolid. 1.980 (pág. 171-180).

El tema de la roseta de seis pétalos inscrita en un círculo fue para el pueblo judío un símbolo de su fe⁶⁵⁵; con frecuencia aparece formando parte de la decoración de capiteles y dinteles de sinagogas palestinas⁶⁵⁶, especialmente a partir de la tercera centuria después de Cristo. El pueblo hebreo al elaborar su vocabulario simbólico, obviamente se inspiró en el arte sirio, en cuyos templos dedicados al dios Baal (deidad suprema en el panteón sirio) no era desconocido este motivo, y además porque en Oriente Próximo seguía vigente la práctica de plasmar los signos de fe en los lugares de culto⁶⁵⁷. Sin duda éste signo encerró para el hombre hebreo un profundo significado debido a los tres elementos que lo constituyen: la flor (extraordinariamente simplificada), el número seis (número de pétalos de la roseta) y el clipeo circular que la encierra; de tal forma que a aquel símbolo milenario de regeneración y de fertilidad se acomodó a la nueva filosofía hebraica, en la que los números también jugaban un importante papel⁶⁵⁸; seis son los días de la creación, cifra considerada como la unión de

⁶⁵⁵ GRABAR, A.- Ob. cit. (pág. 48).

⁶⁵⁶ Mencionemos la sinagogas de Cafarnaum (Tell Hûm), Jafa y Kefr Bir'im.

⁶⁵⁷ Para un mayor conocimiento de este tema es imprescindible la lectura del artículo de André Grabar.- "Recherches sur les sources juives de l'art Paléochrétien" (Ob. cit.).

⁶⁵⁸ CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (pág. 329). Escribe: "los hebreos también desarrollaron su propia filosofía de los números".

los dos triángulos (fuego y agua) y por ello símbolo del alma humana, de lo sobrehumano⁶⁵⁹; y el clipeo circular, le concedía el carácter de eternidad.

El símbolo de la roseta fue incorporado al vocabulario iconográfico de la religión cristiana. No podía ser de otra forma, ya que la preexistencia milenaria de este signo en el arte pagano dentro del mundo mesopotámico, iraní y semita, sin duda favoreció su incorporación al repertorio iconográfico hebreo, y dado que el Cristianismo bebió en sus inicios en aquella fuente no puede extrañar que este tema entrara a formar parte del vocabulario iconográfico del Primitivo Arte Cristiano⁶⁶⁰. Así se convirtió en un motivo frecuente en el Arte Paleocristiano⁶⁶¹, que aparece representado tanto en Oriente como en Occidente, unas veces con un elevado grado de abstracción y esquematismo (roseta/rosácea), y otras con mayor naturalismo (flor/florón/margarita).

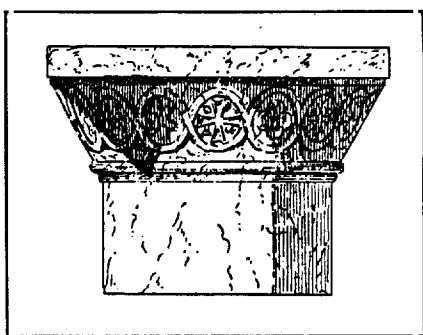
En Oriente la roseta, siempre estilizada y ca-

⁶⁵⁹ BEIGBEDER, O.- "Léxico de los Símbolos". Madrid, 1.989. (pág. 332).

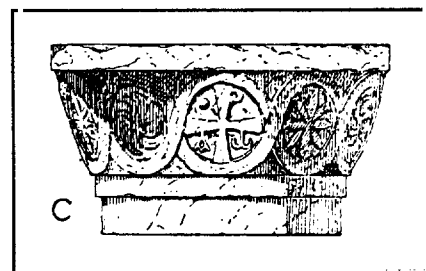
⁶⁶⁰ La tesis de la adopción de determinados símbolos paganos por el arte cristiano a través de la iconografía judía es defendida por varios investigadores: GOODENOUGH, E.R.- "Jewish Symbols in the Greco-Roman World" 4, 1.954;; SHEPPARD, C.D.- "Byzantine carved marble slabs". *The Art Bulletin* (March), 1.969; GRABAR, A.- "Recherches sur les sources juives de l'art Paleochretien" (Ob. cit.).

⁶⁶¹ SHEPPARD, C.D.- Ob. cit. (pág. 65). Sobre el simbolismo de las rosetas en el Primer Arte Cristiano indica este símbolo fue originariamente tomado junto con otros para representar diferentes conceptos del Paraíso. Y continua indicando que fueron usados para embellecer y completar otros temas figurados y simbólicos de la salvación cristiana, adoptando este mismo simbolismo.

rente de relieve, fue empleada con cierta profusión en la decoración esculpida de edificios cristianos sirios⁶⁶². Aparece formando parte de la decoración escultórica de algunos capiteles de forma troncocónica invertida, de las iglesias sirias de Baûdeh (392) y de Ksêdjbeh (414) (Ils. 151 y 152), en los que se observa una decoración a base de círculos tangentes o cintas entrelazadas que crean espacios circulares, en cuyo interior aparecen diferentes símbolos cristianos: crismón, hélice, roseta, etc.⁶⁶³



Il. 151.- Capitel. Iglesia de Baudeh (Siria)



Il. 152.- Capitel. Iglesia de Ksêdjbeh (Siria)

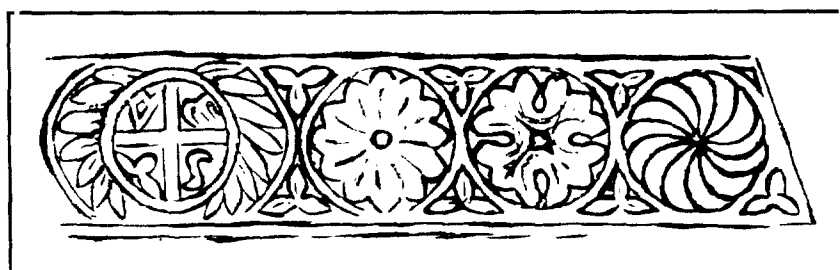
Este elemento también fue empleado en la decoración de dinteles de numerosas iglesias sirias⁶⁶⁴: Moudjeleia,

⁶⁶² JALABERT, D.- "La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France". Paris, 1.965. (pág. 14). Escribe: "Los edificios cristianos de Siria empleaban entre su decoración esculpida motivos estilizados y sin relieve: sobre todo palmetas, florones y margaritas, procedentes del arte caldeo-asirio, que bajo aspectos variados habían permanecido vigentes en las artes de Oriente".

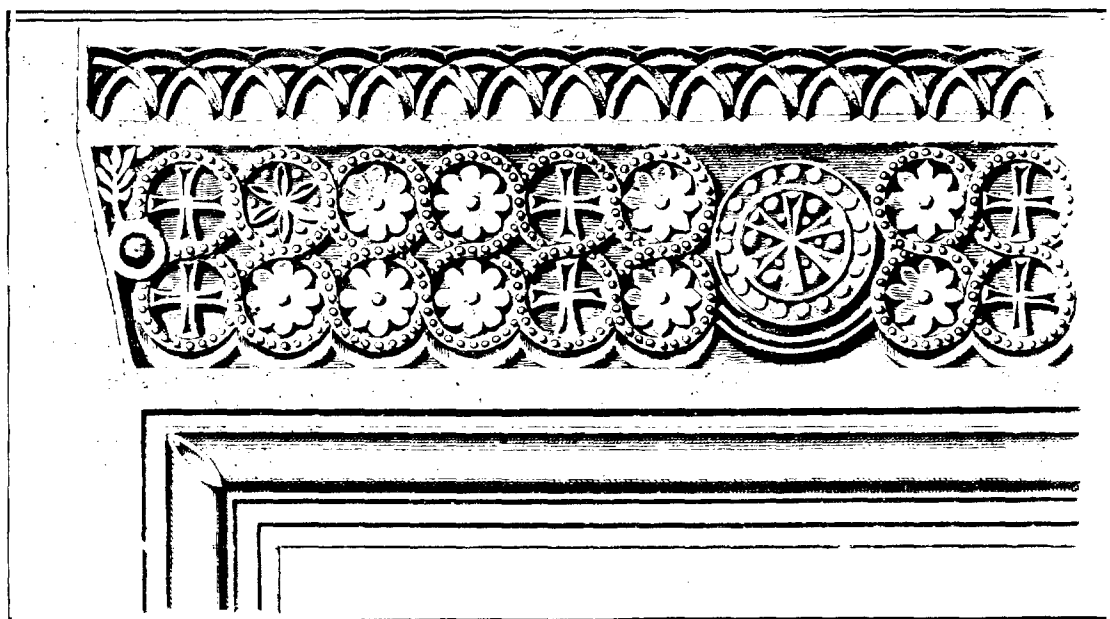
⁶⁶³ BUTLER, C. H.- "Early Churches in Syria. Fourth to seventh centuries". Published for the Department of Art and Archaeology of Princeton University. 1.929 (pág.50 y 236, il.47C y 254B).

⁶⁶⁴ BEIGBEDER, pág. 357 habla de la presencia de rosetas inscritas en círculos y hélices (especie de rueda o sol giratorio de origen fenicio) en dinteles de iglesias sirias; las denomina "rosáceas", las describe como estrellas de seis puntas rodeadas por una cinta trenzada, y las considera de origen mesopotámico atribuyéndolas un simbolismo de carácter astral.

del siglo V⁶⁶⁵ (Il. 153); iglesia de Behioh (Il. 154); e incluso formando parte la decoración arquitectónica civil, como se observa en el dintel de Deir Seta, datado de principios del siglo V (Il. 155).



Il. 153.- Dintel. Iglesia de Moudjeleia (Siria).



Il. 154.- Dintel. Iglesia de Behioh (Siria)

⁶⁶⁵ JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 14, il. 12 D.). La autora adjunta entre el material gráfico aportado un dibujo de un dintel del siglo V, de la iglesia de Moudjeleia (Siria central).

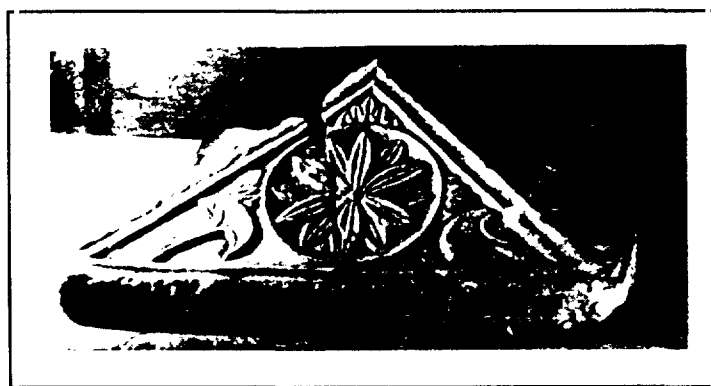


IL. 155.- Dintel. Deir Seta (Siria)

En Occidente, igualmente se halla presente el tema de la roseta formando parte de la decoración de sarcófagos y placas paleocristianas. Merecen especial mención un sarcófago galo y una serie de piezas hispano-romanas (fragmentos posiblemente de canceles o losas sepulcrales); los temas esculpidos en ambos no sólo constatan la presencia de la rosacéa en Occidente, sino que además considero que evidencian el carácter simbólico de este tema y aportan información sobre la diversidad tipológica del mismo.

La importancia del sarcófago galo, atribuido a artistas tolosanos, radica en la decoración esculpida a bisel y de temática geométrico-vegetal que exhibe su cubierta; configurada a base de círculos tangentes que

inscriben: unos, acantos arrollados en torno a una pequeña flor de botón central y cuatro u ocho pétalos bien definidos; otros, rosetas exapétalas husiformes inscritas a su vez en exágonos; mientras que los discos de los lados pequeños de las cubierta inscriben una flor radiante de doce pétalos⁶⁶⁶. (Il. 156)

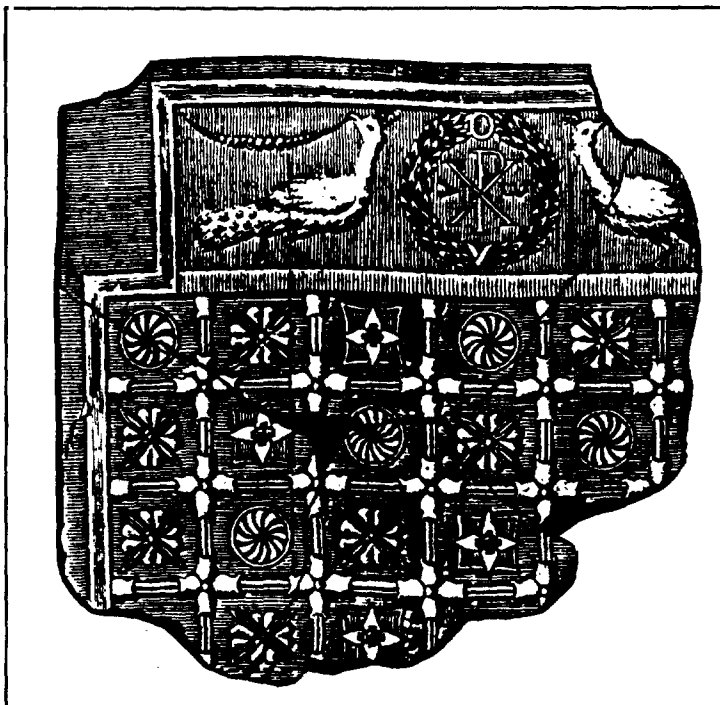


Il. 156.- Sarcófago. Maestros Tolosanos.

Igualmente importantes son varias placas hispano-paleocristianas, obtenidas en diferentes excavaciones efectuadas en la basílica paleocristiana (siglo V) de Cabeza de Griego (Cuenca), porque incluyen en su decoración rosetas; una de ellas muestra, en un rectángulo, dos pavos flanquando un crismón dentro de una corona de laurel, y debajo, en una superficie algo más ancha, rosetas,

⁶⁶⁶ BOUBE, J.- "Les Sarcophages paleochretiens de maitres-tolosane". Cahiers Archeologiques: IX (1957). Entre los sarcófagos por él estudiados es particularmente interesante destacar uno decorado a base de discos en los que se alternan rosetas inscritas en exágonos y acantos arrollados en torno a una pequeña flor de cuatro o de ocho pétalos. (págs. 54 y 56; figs. 27 y 28).

hélices y flores de cuatro pétalos⁶⁶⁷ (Il. 157). El motivo de los pavos reales al lado del crismón indica que esta placa, de un simbolismo evidente, ocupaba un lugar destacado.



Il. 157.- Placa procedente de la basílica de Cabeza de Griego.

Considero que los ejemplos reseñados evidencian el carácter simbólico de la roseta dentro del arte cristiano durante los primeros siglos de su andadura, y apor-

⁶⁶⁷ SCHLUNK, H.- "Esculturas visigodas de Segóbriga (Cabeza de Griego)". Archivo Español de Arqueología, nº 61. Madrid, 1.945. La Basílica de Cabeza de Griego es una de las más importantes y la mayor iglesia que se ha excavado de la España paleocristiana y visigoda. Las excavaciones se iniciaron a finales del siglo XVIII, pero de aquel material extraído poco ha llegado a nuestros días, sólo se cuenta con la descripción de las piezas escultóricas halladas y con varios dibujos, realizados por Cordine -precisamente una de estas placas es la que he descrito- (publicado en las Memorias de la Real Academia de la Historia III. 1.977). Posteriormente en 1.892 se realizaron nuevas excavaciones que sacaron a la luz una segunda serie de esculturas: cinco placas (fragmentos) en cuya decoración nuevamente aparece el tema de la roseta y las flores de cuatro pétalos.

tan información sobre su diversidad tipológica, interesante ante todo, porque continuará vigente en el Arte Cristiano de la Alta Edad Media.

Por otra parte, la bibliografía consultada me ha permitido conocer la inexistencia de una terminología unánime, ya que roseta, rosácea, flor, florón o margarita son sustantivos empleados por diferentes historiadores e investigadores para designar un mismo motivo floral. Además este elemento vegetal, que en su tipología mas naturalista puede ser descrito como una flor abierta de botón central y pétalos a su alrededor, considero que sufrió, a través de la historia, modificaciones morfológicas fruto del proceso de esquematización y abstracción al que fue sometido por algunos pueblos o culturas, que lo convirtieron en un motivo pseudofloral, casi geométrico, que aún conservando los elementos fundamentales de la flor adquirió un marcado matiz geométrico, y que fue conocido, igualmente con diferentes nombres: "rueda de almendras radiales", "estrella", "rueda de rayos", "rosácea exapétala husiforme", "rosácea multipétala", etc.

En cuanto al carácter decorativo o simbólico atribuible a la roseta en el Arte Paleocristiano, considero, a juzgar por su presencia en capiteles, sarcófagos y fragmentos de placas, junto a otros signos de incues-

tionable contenido simbólico, tales como el crismón, que el papel de la roseta no fue exclusivamente decorativo, sino que su incorporación al vocabulario iconográfico cristiano sin duda obedeció a unas consideraciones bastante más complejas, ya que si se tiene en cuenta su bagaje simbólico y milenario alusivo al concepto de fertilidad, vida y regeneración, y la práctica cristiana de asimilar signos y símbolos paganos, es perfectamente concebible que aquellos conceptos simbólicos fueran adoptados y adaptados a la filosofía religiosa cristiana, e incluso enriquecidos con nuevos matices, llegando a poseer frecuentemente valor de signo, en relación sobre todo con la simbología de los números aplicada al número de pétalos de la roseta.

"Desde la Antigüedad el número encerró un contenido simbólico, con reflejo en la literatura y en las Artes. Las culturas mesopotámica, griega, romana y la aportación judaico-cristiana no han hecho sino enriquecerlo"⁶⁶⁸. En el simbolismo cristiano los números también formaban parte de este sistema, no eran expresiones meramente cuantitativas, sino que encerraban complejas ideas, y esta filosofía era particularmente adaptable a las flores. Así, a lo largo del Medievo estas adquirirán,

⁶⁶⁸

CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M.- "Berceo como fuente de iconografía cristiana medieval". Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid. 1.969. (pág. 180).

con frecuencia, diferentes significados en función del número de sus pétalos.

El número **tres** se convertirá en el símbolo o imagen de la **Trinidad**⁶⁶⁹; en el pensamiento de San Agustín expresaba **espíritu** y el **alma**⁶⁷⁰.

El **cuatro**, símbolo de la tierra, es el número de los cuatro elementos (tierra, aire, agua y fuego), que según los griegos constituían el **cuerpo humano**. En el pensamiento de San Agustín este número expresa la **materia** y el **cuerpo**⁶⁷¹. Es el número del **Tetramorfos**⁶⁷²; y para ciertos medievalistas simboliza la **humanidad de Cristo**⁶⁷³.

El **cinco**, número iniciático en la Biblia, era para la doctrina pitagórica el número exotérico por excelencia, la figura perfecta que resume al **hombre microcos-**

⁶⁶⁹ CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (pág. 329)
MIRABELLA ROBERTI, M.- "La Symbolologie Paléochrétienne prélude a la symbolologie médiévale" Le Cahiers de Saint Michel de Cuxa, (Juillet) 1.981. (pág. 186).

⁶⁷⁰ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 326).

⁶⁷¹ CIRLOT, J. E.- Ob. cit. (pág. 330).

⁶⁷² CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (pág. 330).

Cuatro es el número de los evangelistas: Mateo, Marcos, Lucas y Juan. Sus evangelios se convirtieron en las cuatro columnas de la Iglesia. "Desde los tiempos más remotos -sin duda desde el final del siglo II- la Iglesia ha concedido a los cuatro Evangelios, el primer lugar en su enseñanza, al haber visto en ellos el testimonio más completo y más directo sobre el Señor. Al lado de su veracidad, la Iglesia primitiva tenía conciencia de su absoluta unidad. "Evangelio cuadriforme" escribía san Ireneo; Orígenes en el siglo siguiente afirma que "a través de cuatro el Evangelio es uno", y San Agustín en el siglo IV, habla de los cuatro libros de un solo Evangelio". BAMB, P.- "El Reino de la Fe". (Historia gráfica del Cristianismo desde los tiempos apostólicos hasta el Edad Media). Barcelona, 1.960. (pág. 65).

⁶⁷³ PINEDO, R.- Ob. cit. (págs. 28 y 156).

mos. Símbolo de la **Ley de Moisés** para los hebreos⁶⁷⁴.

Seis son los días de la creación, y por ello de la terminación del movimiento, del **esfuerzo**; esta cifra era considerada como la unión de los dos triángulos (fuego y agua) y por lo tanto el símbolo del **alma humana**. El seis simboliza **lo sobrehumano**⁶⁷⁵. Por otra parte el seis y el crismón (monograma de Cristo) guardan una estrecha relación, al estar éste formado por las dos letras griegas chi (X) y ro (P), las primeras de la palabra Xristos, Cristo, que constituye un motivo de seis brazos; tal vez por ello, algunos medievalistas han visto en las flores de seis pétalos el **símbolo de Cristo**⁶⁷⁶. En la importancia de éste número también insiste San Agustín.

El **siete** es el número llamado pitagórico, según los antiguos era el único que convenía a la **divinidad**, significando la **universalidad**, la **plenitud del poder**, la **omnipotencia**⁶⁷⁷. Evoca la idea del Paraíso⁶⁷⁸; para algunos medievalistas la flor de siete pétalos simboliza al **Espíritu Santo**⁶⁷⁹.

⁶⁷⁴ CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (pág. 330).

⁶⁷⁵ CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (pág. 330).
BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 332).

⁶⁷⁶ MIRABELLA ROBERTI, M. - Ob. cit. (pág. 186).

⁶⁷⁷ ~~CHURRUGA, M. - "Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española, ss. X al XII". Madrid, 1939 (págs. 63 y 67).~~

⁶⁷⁸ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 358).

⁶⁷⁹ MIRABELLA ROBERTI, M.- Ob. cit. (pág. 186).

El **ocho** es el símbolo de la **regeneración**, del **renacimiento** (por el bautismo) y de la **resurrección**⁶⁸⁰, y de **vida futura**⁶⁸¹. Por su simbolismo de regeneración fue un número emblemático en la Edad Media, por ello los baptisterios y pilas bautismales adoptan con frecuencia la forma octogonal. Es frecuente en la iconografía románica, en forma de flor de ocho pétalos⁶⁸².

El **nueve** era para los hebreos símbolo de la **verdad**⁶⁸³. Contiene tres veces el número de la Santísima Trinidad.

El **diez** fue considerado el número de la **perfección** desde el Antiguo Oriente hasta San Jerónimo, a través de la escuela pitagórica⁶⁸⁴. Igualmente representa un límite sagrado que nadie puede flanquear⁶⁸⁵.

El **once** significa el **pecado**, porque este número traspasa la barrera del diez, que es la cifra del Decálogo, y el pecado es la transgresión de la Ley⁶⁸⁶.

⁶⁸⁰ CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (pág. 330).
 BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 336).
 PINEDO, R.- Ob. cit. (págs. 30 y 47).
 MIRABELLA ROBERTI, M.- Ob. cit. (pág. 186).

⁶⁸¹ BEIGBEDER, O.- "Symbolisme des Chepiteaux de la nef D'Anzu-Le-Duc" Gazette des Beaux Arts. 1962, (pág. 397).

⁶⁸² BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 336).

⁶⁸³ CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (pág. 330).

⁶⁸⁴ CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (pág. 339).

⁶⁸⁵ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (págs. 337 y 338).

⁶⁸⁶ RÉAU, L. - "Iconographie de l'art chrétien", T. I. Paris, 1.955. Afirmación que toma de los Santos Padres y de sus compiladores medievales.

El **doce**, que rivaliza en importancia con el siete, simboliza la **salvación**⁶⁸⁷ y la **Iglesia Universal**⁶⁸⁸. Es un leitmotiv en la Biblia. Es el número de los meses del año, de las horas del día y de la noche, de los signos del Zodíaco y, sobre todo, de las tribus de Israel, de los apóstoles y, por consiguiente, de la Iglesia Universal.

Todos estos argumentos anteriormente esgrimidos permiten atribuir a la roseta un amplio abanico de significados:

A) Los conceptos de **fertilidad, vida y regeneración**, heredados de la tradición pagana, con frecuencia continuaron vigentes en la tipología más naturalista de la roseta.

B) En función del simbolismo de los número algunas flores adquirieron, sin ninguna duda, un valor específico, por ello son especialmente importantes en la iconografía cristiana.

Así, la **flor de cuatro pétalos** (una flor naturalista, de botón central y pétalos perfectamente definidos) considero que, al menos durante el período de la

⁶⁸⁷ CIRLOT, O.- Ob. cit. (pág. 330).

⁶⁸⁸ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 340).

Iglesia Triunfante y los siglos de la Alta Edad Media, debe ser entendida como una clara **referencia a Jesucristo y a su doctrina**. Primero, porque numerosos Padres de la Iglesia: Orígenes, Beda, San Agustín, entre otros, coinciden en afirmar que "Cristo es la flor y el ornato del mundo, pues contiene en sí la hermosura, el aroma y la prestancia de todas las flores"⁶⁸⁹. Y segundo, porque su doctrina es recogida en los Evangelios, y cuatro es el número de los evangelistas: Mateo, Marcos, Lucas y Juan. Sus evangelios se convirtieron en las cuatro columnas de la Iglesia. "Desde los tiempos más remotos -sin duda desde el final del siglo II- la Iglesia ha concedido a los cuatro Evangelios, el primer lugar en su enseñanza, al haber visto en ellos el testimonio más completo y más directo sobre el Señor. Al lado de su veracidad, la Iglesia primitiva tenía conciencia de su absoluta unidad. San Ireneo escribía: "Evangelio cuadriforme"; Orígenes en el siglo siguiente afirma que "a través de cuatro el Evangelio es uno", y San Agustín en el siglo IV, habla de los cuatro libros de un solo Evangelio"⁶⁹⁰. ¿Qué mejor elemento que una flor cuadripétala para albergar este concepto?. Pues los Evangelios, aún siendo cuatro constitu-

⁶⁸⁹ PINEDO, R.- "El Simbolismo en la Escultura..." (ob. cit.), (pág. 27).

⁶⁹⁰ BMM, P.- Ob. cit. (pág. 65).

yen una sola obra: la historia de la vida, doctrina y milagros de Jesucristo, repetida en sus cuatro volúmenes, que componen el primer libro canónico del Nuevo Testamento, y su mensaje imperecedero quedaba perfectamente expresado con el acanto (símbolo de inmortalidad), que con frecuencia enmarcaba a ésta pequeña flor.

Esta misma flor también vista de cara, pero con **ocho pétalos** en lugar de cuatro, dispuestos alrededor de un botón central parece haber sugerido al cristiano conceptos claves de su doctrina, tales como la **regeneración**, la **resurrección** y la **vida eterna**. Por ello su presencia en sarcófagos y losas sepulcrales es perfectamente consecuente con el simbolismo que encerraba.

Igualmente significativa es la presencia de grandes rosaceas de **doce pétalos** inscritas en un círculo, porque si en la flor hemos de ver una alegoría de Jesucristo, si el número doce expresaba la idea de la salvación y el círculo de lo eterno, el mensaje de este signo no podía estar mas claro: "en Cristo está la **salvación eterna**".

C) La roseta en su tipología más esquemática (rueda de 4, 6 y 9 rayos, o rueda de almendras radiales) es considerada, por algunos autores⁶⁹¹, un símbolo solar,

⁶⁹¹ Citemos entre ellos a los Drs. Olaguer-Feliú, Guerra y Beigbeder.

posiblemente por su asociación o asimilación con aquel otro símbolo también mesopotámico que fue la estrella, que al igual que la roseta encerró un profundo contenido simbólico que se transmitió de cultura en cultura, siendo asimilado por diferentes divinidades solares.

"La unión de la cruz con la rosácea solar y celeste es primordial en la iconografía cristiana primitiva, ya que la cruz, antes que hiciesen su aparición las representaciones literales de la crucifixión, era el símbolo del Sol de Justicia que eclipsa a todos los astros"⁶⁹². Eusebio, historiador de la época del emperador Constantino (considerado el primer historiador del cristianismo), nos da, por otra parte, una descripción del lábaro (estandarte de los emperadores romanos) de Constantino, en el que por su mandato se puso la cruz y el monograma de Cristo; considerado por Eusebio signo solar como todo símbolo cruciforme, símbolo de Cristo, sol de Justicia y vencedor de las tinieblas. El Crismón estaba representado en una tela de púrpura, enriquecida con piedras preciosas artísticamente combinadas que deslumbraban con sus destellos. Así, el crismón reemplazó al águila de las legiones romanas. Según algunos, Constantino habría tenido la visión de tal sustitución a orillas

⁶⁹² BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 358).

del Rin, de suerte que el símbolo habría heredado la forma y en cierta medida, el significado de las ruedas celtas o bárbaras⁶⁹³.

Por otra parte, recordemos la estrecha conexión que existe entre el seis y el crismón, al estar éste formado por las dos letras griegas chi (X) y ro (P), las primeras de la palabra Xristos, Cristo, que forma un motivo de seis brazos. Consiguientemente este tipo de rosáceas podrían haber estado asimiladas con el Crismón, y tal vez por ello aparezca frecuentemente junto al crismón y las hélices.

Esta compleja filosofía, particularmente adaptable a las flores, adquirió a lo largo del Medievo un papel relevante en el Arte Bizantino, Perrománico y Románico; y así las flores, es decir las rosetas, al margen de aquel significado originario obtendrán uno específico en función de valor numérico de sus pétalos, e incluso de su tipología.

De su presencia en el Arte Bizantino nos hablan los manuscritos iluminados⁶⁹⁴, la decoración escultórica⁶⁹⁵ e incluso la orfebrería⁶⁹⁶. Considero de particular

⁶⁹³ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (págs. 332 y 333).

⁶⁹⁴ ALISON FRANTZ, M.- "Byzantine Illuminated Ornament" Art Bulletin (March) 1.934.

⁶⁹⁵ SHEPPARD, C.D.- Ob. cit. (pág. 69) En su artículo analiza en profundidad el simbolismo de la decoración de unas placas de marmol, consideradas en un principio obras del siglo V, y posteriormente datadas como obras de los siglos X y XI.

interés unas losas de mármol datadas del siglo X u XI y conservadas en el Museo Arqueológico de Estambul, por presentar una decoración geométrico-vegetal formada por un romboide y círculos entrelazados, que inscriben rosetas con diferente número de pétalos, hélices y palmetas. (Il. 158).



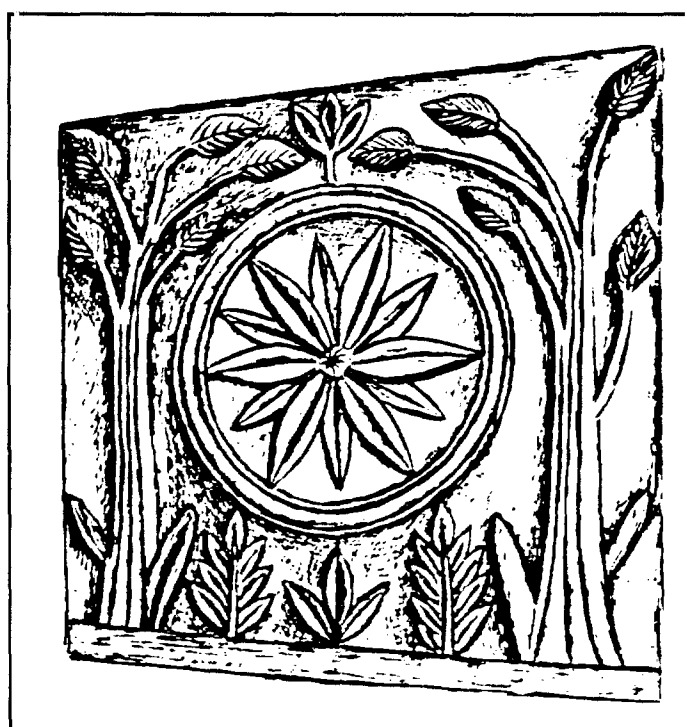
Il. 158.- Losa de mármol. (Museo Arqueológico de Estambul)

En Occidente durante la Alta Edad Media, la roseta seguirá apareciendo en el Arte Merovingio, Carolingio, Ostrogodo, Longobardo, Visigodo...

En el Arte Merovingio las flores o rosetas, aún ocupando un pequeño lugar dentro de su flora, se encuentran formando parte de la decoración esculpida de capite-

⁶⁹⁶ BRÉHIER, L.- "Le coffret byzantin de Reims et les coffrets d'ivoire a rosettes" Gazettes des Beaux Arts. 1.931.

les, dinteles y sarcófagos, sobre todo entre follajes de acanto. Su contenido simbólico resulta incuestionable en el sarcófago de Saint Drausin en Soissons (Museo del Louvre) (Il. 159), en el que aparece una flor radiante de doce pétalos inscrita en un círculo, entre símbolos eucarísticos.



Il. 159.- Cara lateral del sarcófago de S. Drausin
(Museo del Louvre)

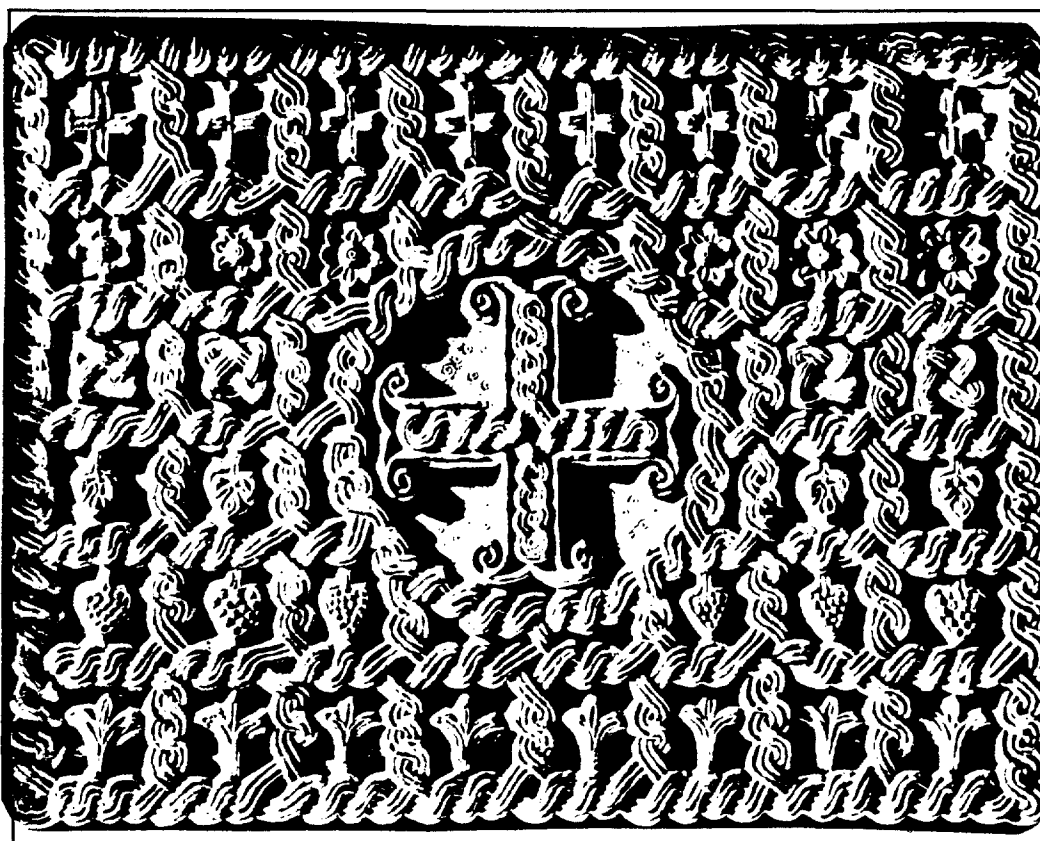
Denise Jalabert en su obra "La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France", constata la presencia de flores en el arte merovingio, pero las relega a una categoría puramente decorativa, a pesar del indiscutible valor simbólico que se desprende del análisis de

algunas piezas estudiadas y reproducidas por la autora, como el citado sarcófago de Saint Drausín que muestra en una de sus caras laterales dos gavillas de espigas de trigo con largos y flexibles tallos, enmarcando una roseta de doce pétalos inscrita en un círculo; mientras que en las otras dos caras aparecen vides flanqueando el anagrama de Cristo. Precisamente a esta flor radiante de doce pétalos hace referencia Oliver Beigbeder en su obra "Léxico de los símbolos", para evidenciar la simbología numérica aplicada al número de pétalos de las flores. Considero que la presencia de esta flor de doce pétalos inscrita en un círculo junto a otros símbolos cristianos, como el crismón, el trigo y la vid, obedece, al menos en este sarcófago, a unos fines no exclusivamente decorativos, y que ha de ser entendida como una alusión al concepto de salvación eterna.

"En la escultura carolingia las flores, generalmente pequeñas, son siempre rosáceas vistas de cara con los pétalos dispuestos alrededor de un botón central y ofrecen cierta variedad según el número y la forma de sus pétalos".⁶⁹⁷ Aparecen formando parte de la decoración de ambones, canceles, monumentos funerarios; mencionemos como ejemplo: el cancel encontrado en la capilla de S.

⁶⁹⁷ JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 40).

Vittore in Ciel d'Oro, iglesia de San Ambrosio (Milán) (Il. 160) que muestra el signo de la cruz como elemento central rodeado de un sogueado que compartimenta toda la superficie del panel en pequeños cuadrados y en cada uno de ellos: rosetas, lirios, lazos, pámpanos y racimos de vid; la losa de cancel de Vence (Alpes Marítimos) decorada con un entramado geométrico, cuyos espacios se hallan cubiertos por pequeñas rosetas, aves, espirales, lirios y hojas y racimos de vid; y losa de cancel de la cripta de la iglesia de Schanis (Suiza).



Il. 160.- Cancel de la capilla de S. Vittore in Ciel d'Oro. Iglesia de San Ambrosio (Milán)

La roseta, con las mismas características estilísticas, e igualmente representada junto a otros símbolos cristianos, se halla también formando parte de la decoración de ambones, cancelos, baptisterios y monumentos funerarios ostrogothos y lombardos.

La roseta, este elemento floral de incuestionable valor simbólico, tampoco estuvo ausente en el Arte Prerrománico Español; se halla en el Arte Visigodo, en el Asturiano e incluso en el Mozárabe.

En efecto, el Arte Visigodo no podía ser refractario a este elemento decorativo; en primer lugar, porque había formado parte de la iconografía paleocristiana hispanorromana; en segundo, por la tradición tipológica, y posiblemente simbólica, que parece haber tenido la roseta en la península desde tiempos protohistóricos⁶⁹⁸; y en tercer lugar, por la apariencia antinatural-

698

La roseta o rosácea fue un elemento decorativo utilizado con profusión en la cerámica fitomorfa ibérica. (Luis PERICOT en su obra "Cerámica Ibérica". Barcelona, 1.979. aporta abundante material gráfico que evidencia tal afirmación). También "aparece en el área de las cerámicas celtibéricas de vacceos y arévacos protohistóricos" (PALOL, P. "Arte Hispánico de la Época Visigoda". Barcelona, 1.968, pág.80). Sin embargo este tema, más o menos esquemático y generalmente en forma de rueda o estrella de almendras radiales, no se limitó a la cerámica, sino que también se empleó en la escultura de carácter funerario, dado que se ve en las estelas ibero-romanas o hispanorromanas de la región de León, Lara de los Infantes, Clunia, etc. (ORUETA, R. de.-"La ermita de Quintanilla de las Viñas en el campo de la antigua Lara: estudio de su escultura". Arch. Español de Arte y Arqueología. 1.928, pág. 172.; PALOL, P., ob. cit., pág. 80; ABASOLO, J.A.- "Las estelas decoradas de la región de Lara de los Infantes. Estudio iconográfico". Bol. Arte y Arqueología de Valladolid. 1.977, pág. 74).

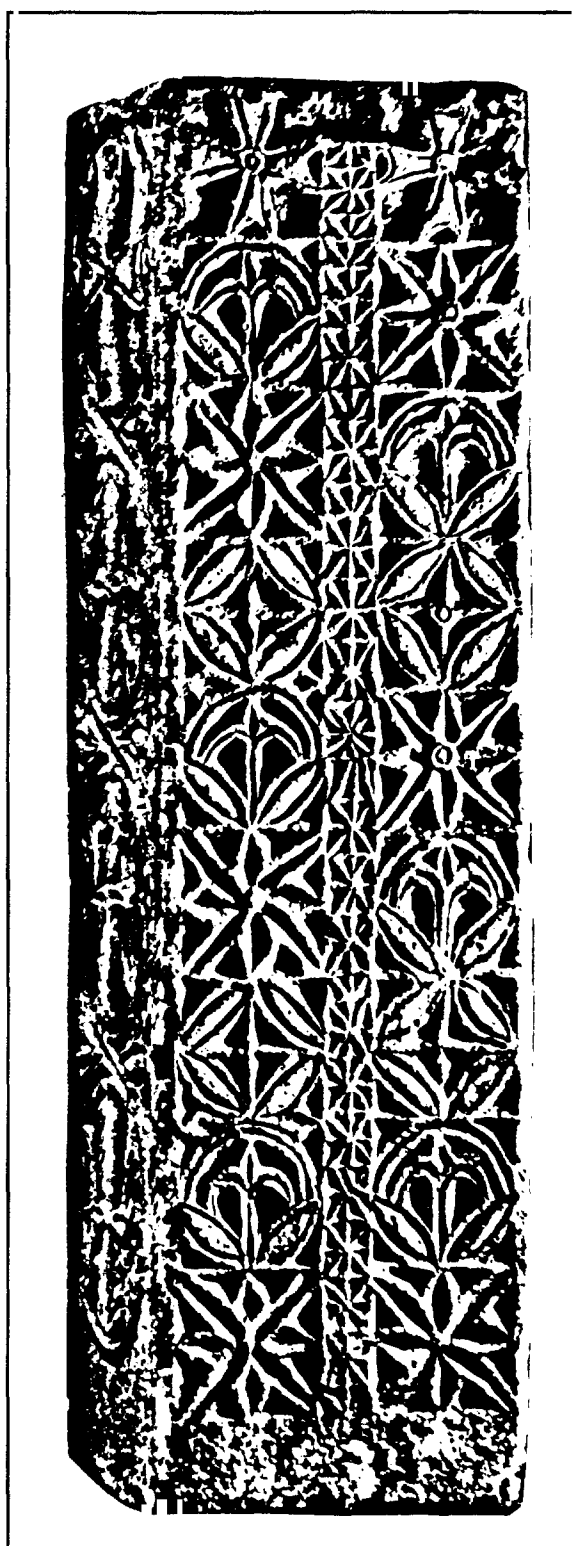
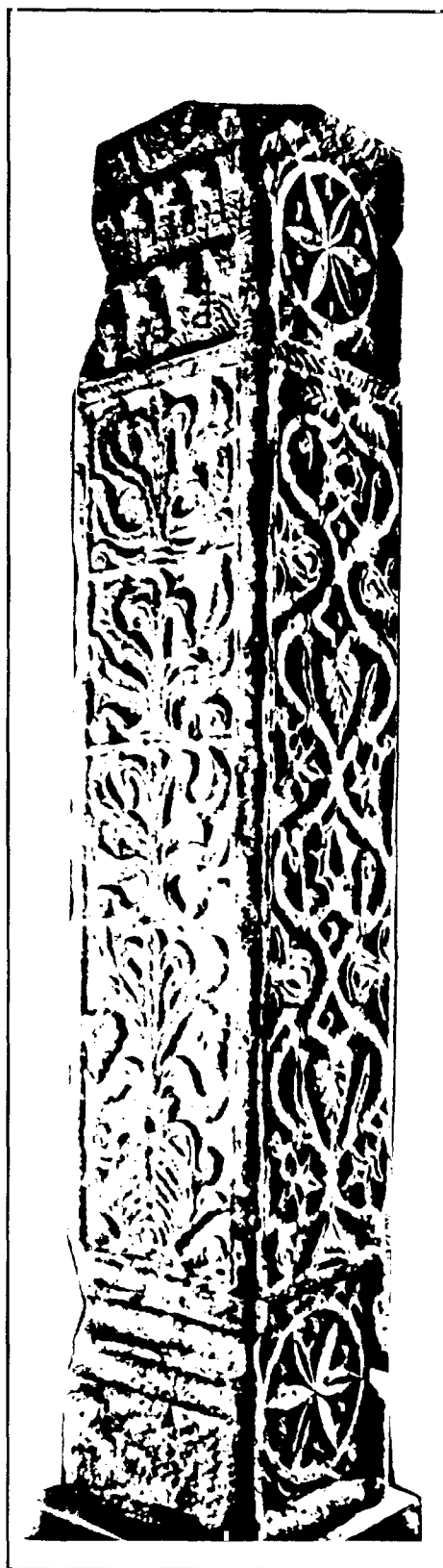
En cuanto a su posible significado, Abasolo (ob. cit. pág. 74) en el estudio que realiza sobre la decoración de las estelas de la región de Lara atribuye a las rosáceas un expreso significado astral y analiza la gran variedad de formas que presenta este tema: exapétalas husiformes y de pétalos redondeados, multipétalas husiformes y redondeados, de radios exentos o de radios unidos, inscritas en círculos, etc.

lista, esquemática y geometrizante que con facilidad podía adoptar este tema, particularmente apropiada al gusto estético del pueblo visigodo.

Son numerosas las piezas visigodas aún conservadas, en cuya decoración es visible este elemento. Aparece formando parte de la decoración de capiteles, pilasstras, cancelos, tenantes de altar, piletas de agua bendita, impostas y frisos ornamentales.

Entre los capiteles hemos de citar aquel de esquema corintio, conservado en el Museo Arqueológico Provincial de Córdoba, considerado obra del siglo VII, en el que aparece el tetramorfos, y en cada una de sus caras, sobre la imagen del evangelista hay una vistosa flor de ocho pétalos: y dos capiteles tronco-piramidales de la iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora) que presentan, en la cara frontal, una galería compuesta por cuatro arquitos, alegoría de la Ciudad Celestial, mientras que en las caras laterales aparecen grandes rosetas de doce pétalos inscritas en un círculo.

En pilastras, como en la del taller de Sines (Portugal), (siglo VII) decorada con imbricaciones de arcos con flores de cuatro pétalos y botón central; en una pilastra de Mérida (finales del siglo VI) (Il. 161) (Museo Arqueológico Provincial de Mérida), en cuyo capitel y basamento se muestra la roseta de seis pétalos

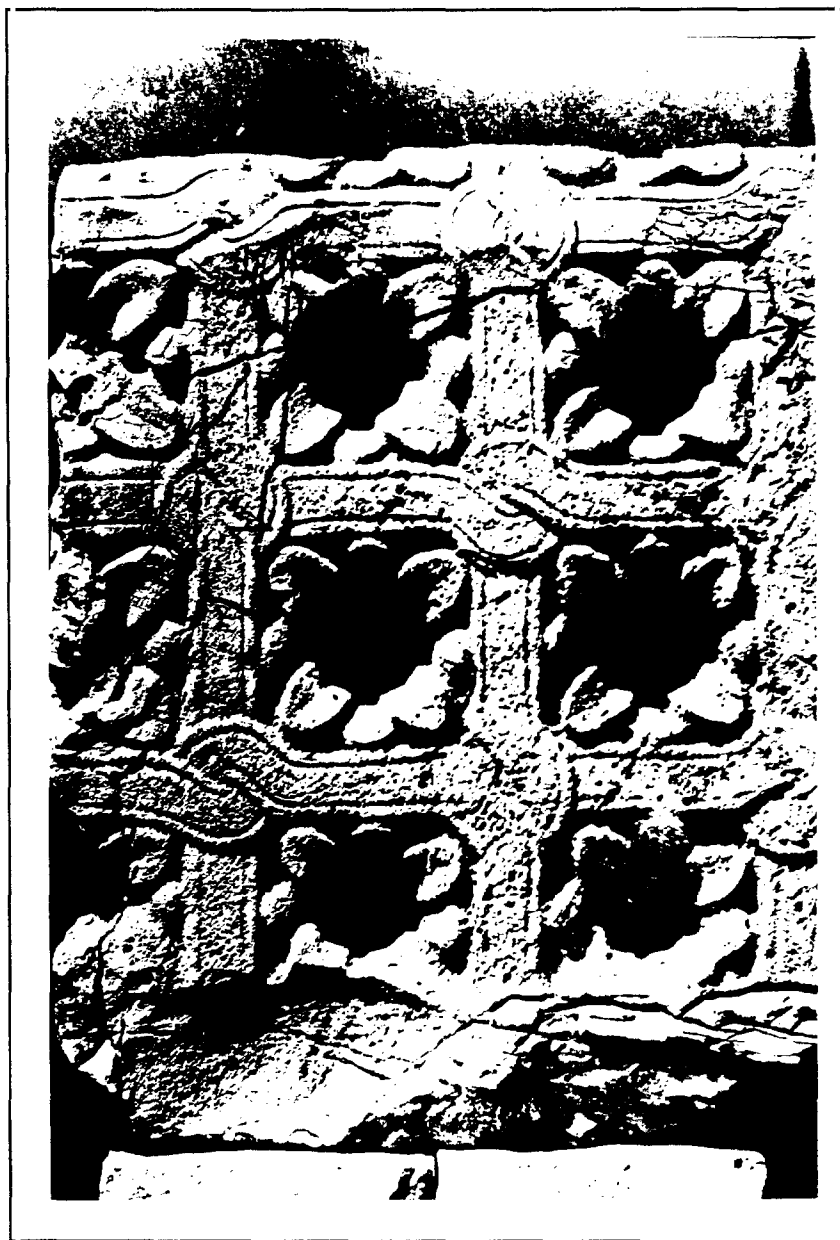


Ils. 161 y 162.- Pilastras (Museo Provincial.
Mérida)

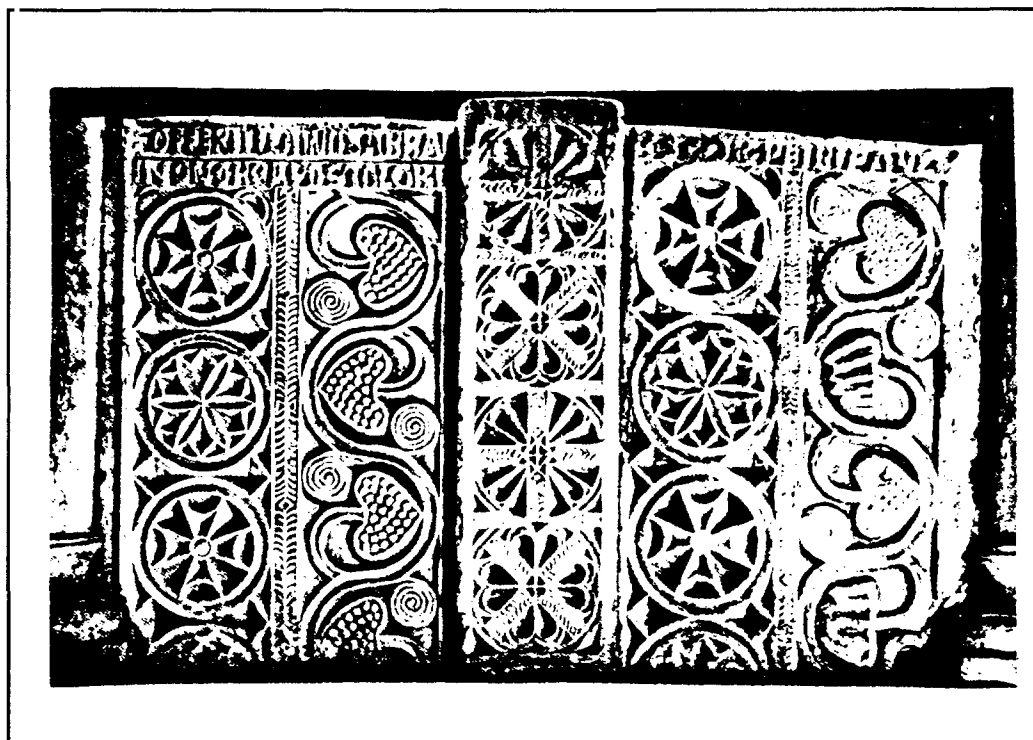
husiformes inscrita en un disco; en varias de estilo eméritense del Museo Arqueológico de Badajoz se ven flores de ocho pétalos inscritas en una sección cuadrada (Il. 162), etc.

En cancelles, como el cancel de taller tarracónense (siglo VII) con frontón y temas geométricos y vegetales del Museo Arqueológico Provincial de Tarragona, en el que figuran rosetas de seis pétalos; aquel otro del Museo Provincial de Gerona, con flores de ocho pétalos inscritas en sección cuadrada (Il. 163); o el fragmento de cancel del siglo VII empleado en la iglesia asturiana de Santa Cristina de Lena (Il. 164). Especial mención merece una gran placa con crismón bajo arco y venera, de taller toledado, La Vega Baja, obra del siglo VII (Museo Arqueológico Provincial de Toledo), porque sobre la venera y en las enjutas de la placa hay sendas rosetas de doce pétalos inscritas en un círculo.

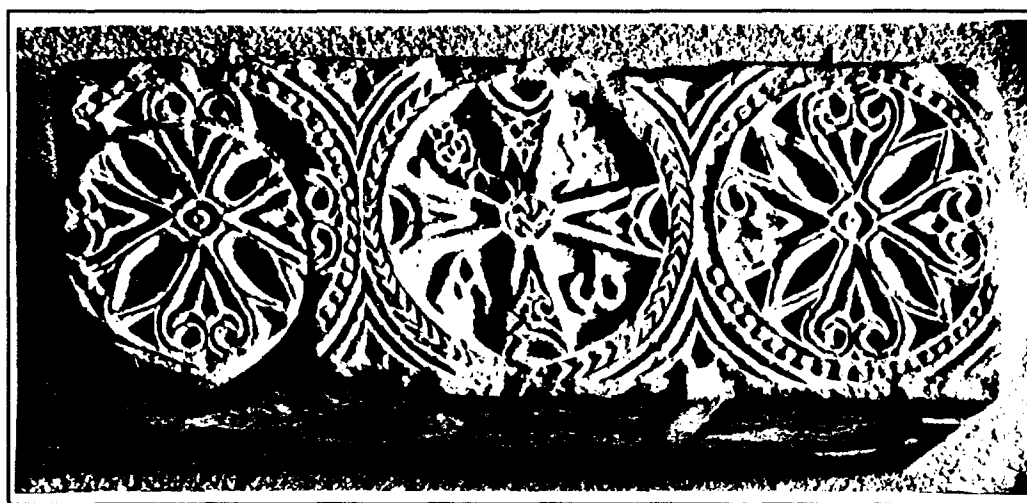
Tenantes de altar, como el pedestal visigodo (siglo VII) que hoy sustenta una pila de agua bendita a la entrada de la mezquita de Córdoba, cuya decoración geométrico-vegetal sobresale por la belleza de sus formas, entre las que destacan rosáceas dodecapétalas inscritas en círculos, y flores de cuatro pétalos junto con círculos secantes y fajas de losanges (Il. 165); o aquel otro tenante procedente de Mérida, decorado con rosetas



Il. 163.- Fragmento de cancel (Museo Provincial. Gerona)



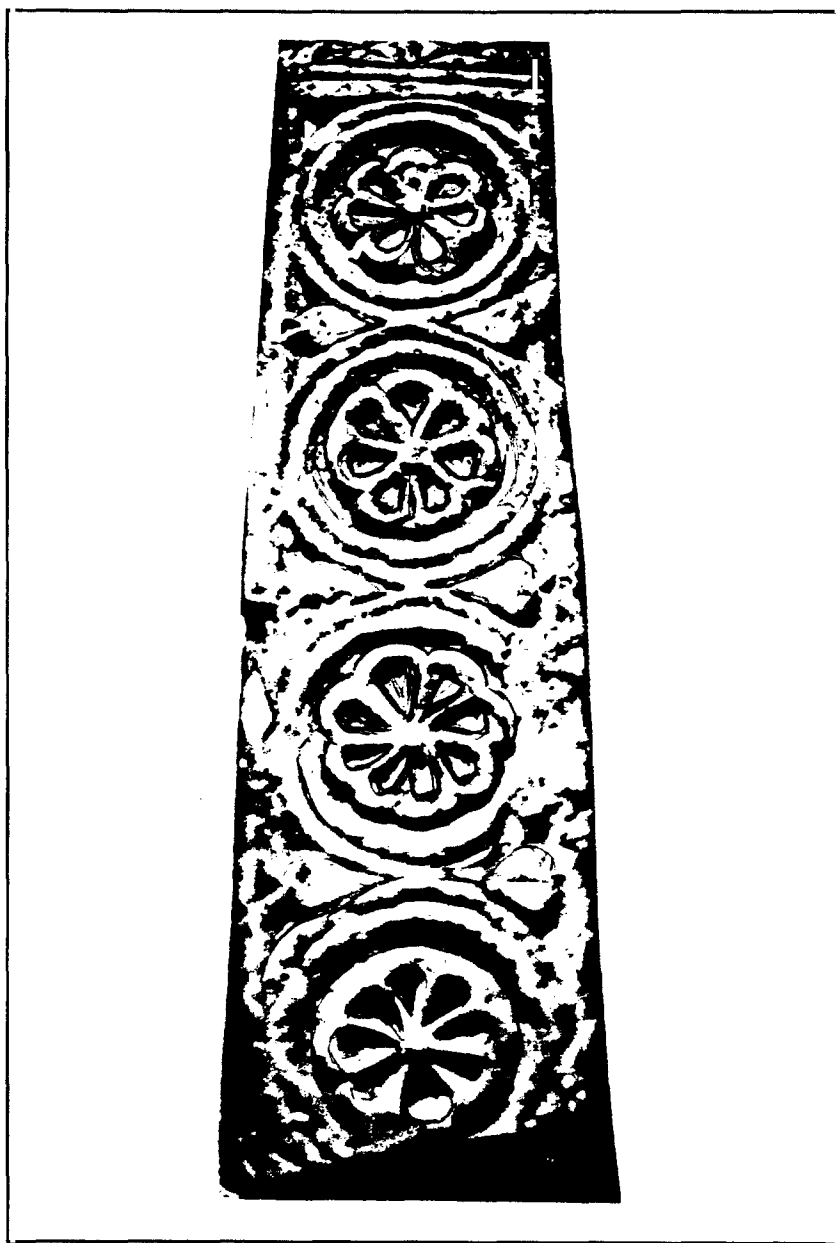
Il. 164.- Cancel visigodo empleado en la iglesia asturiana de Santa Cristina de Lena.



Il. 167.- Fragmento de friso visigodo, encontrado en Córdoba, calle de los Moriscos.
(Museo Arqueológico Provincial. Córdoba)



Il. 165.- Tenante de altar (Reutilizado en la Mezquita de Córdoba)



Il. 166.- Tenante de altar (Museo Arqueológico. Madrid)

inscritas en círculos separados por hojas de hiedra (Museo Arqueológico Nacional de Madrid) (Il. 166).

Entre los restos visigodos del siglo VII conservados en Córdoba requieren especial mención: una pieza que, a pesar del cincel devastador musulmán, conserva temática cristiana y simbolismos típicos hispano-visigodos. Se trata de un fragmento de una imposta (Museo Arqueológico de Córdoba) que muestra tres círculos enfilados luciendo en el central una cruz patada de cuyos lados penden el alfa y la omega, y en la intersección de los brazos se percibe claramente la rueda de rayos⁶⁹⁹; y un fragmento de friso, ricamente tallado, que muestra tres círculos perlados tangentes que inscriben, el central, una la cruz patada de cuyos brazos penden las letras, alfa y omega, y en los laterales bellísimas rosetas de ocho pétalos (Museo Arqueológico Provincial de Córdoba) (Il. 167).

También encontramos rosetas formando parte de los frisos decorativos de las iglesias de San Pedro de la Nave (Zamora) y de Quintanilla de las Viñas (Burgos). En la iglesia zamorana, los frisos relievares recorren el interior de la capilla; frisos formados por círculos tangentes en cuyo interior se plasma repetidas veces la

⁶⁹⁹ OLAGUER-FELIÚ, F.- "El Arte Medieval hasta el año mil", Madrid, 1.989. (pág. 126). El Dr. Olaguer-Feliú considera a esta rueda de rayos un símbolo solar, de la luz y de Cristo.

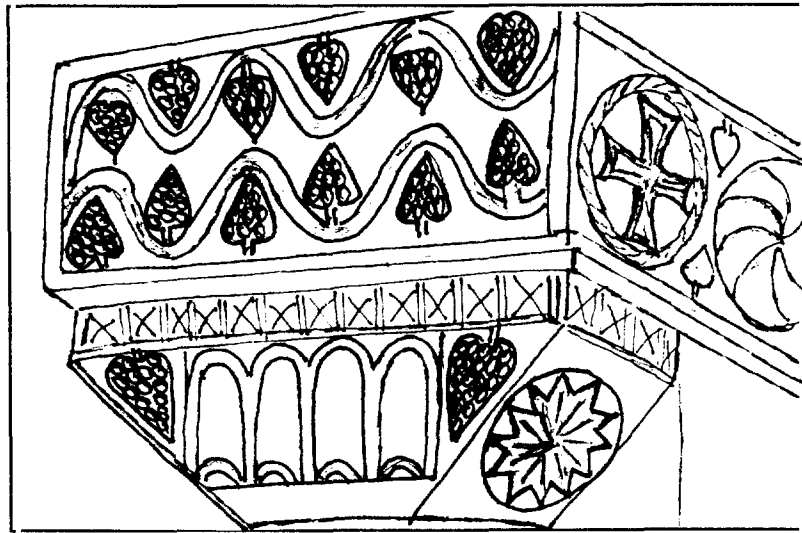
roseta, aunque con diferente tipología, bien como flor de doce pétalos, bien como roseta exapétala husiforme, pero siempre junto a otros, indiscutibles, símbolos cristianos: cruces, uvas, etc. En Quintanilla de las Viñas aparece integrada en la decoración del friso exterior que recorre la iglesia, pero sólo como roseta exapétala husiforme (es decir, en su tipología más esquemática).

A través de los ejemplos mencionados se constata la importancia, al menos cuantitativa, que tuvo éste elemento dentro del Arte Visigodo y su variada tipología, en función del número de sus pétalos (cuatro, seis, ocho, doce), de la sección circular o cuadrada en la que se inscribe, de su tendencia naturalista o por el contrario de su representación esquematizada y geometrizante. Queda únicamente por dilucidar el papel simbólico que desempeñó, y para tal fin considero imprescindible centrar nuestra atención en la iglesia de San Pedro de la Nave por conservar "in situ" las piezas en que se labró dicho tema, lo que permite integrarlas en el primitivo contexto iconográfico del templo; templo, que en palabras del Dr. Olaguer-Feliú: "encierra una programación iconográfica de tipo simbolizante, que por medio de alusiones y de ejemplos instruye y alecciona la fiel presente en los ritos".⁷⁰⁰

⁷⁰⁰ OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (págs. 99 y 100).

El carácter único de la iglesia de San Pedro se debe a la decoración relieves que muestran los capiteles y frisos, que recorren la capilla mayor y los muros laterales. Sin duda, la mayor importancia iconográfica radica en la decoración de las tres parejas de capiteles ubicados en el crucero y en el arco de la capilla mayor: la primera recoge los temas de Daniel en el foso de los leones y el Sacrificio de Isaac; la segunda, muestra aves afrontadas que picotean una vid central; mientras que en la tercera, es decir, los dos capiteles situados en el arco que abre la capilla mayor, y dan acceso al lugar más sagrado del templo, presentan en el frente una galería compuesta por cuatro arquitos, alegoría de la Mansión Celestial, flanqueada por piñas (símbolo de regeneración, de renacimiento a una nueva vida, símbolo de eternidad e inmortalidad), y en los laterales del capitel, amplias flores dodecapétalas inscritas en círculos, símbolos de salvación eterna, ya que -como se ha indicado anteriormente- si en la flor hemos de ver una alegoría de Jesucristo, si el número doce expresaba la idea de la salvación y el círculo de lo eterno, el mensaje que encerraba este signo no podía estar mas claro: "en Cristo está la **salvación eterna**". (Il. 168)

La iconografía se completa con un friso de relieves que recorre los muros interiores del templo;



IL. 168.- Capitel. San Pedro de la Nave (Zamora)



IL. 169.- Friso relievatio. San Pedro de la Nave (Zamora)

friso en el que se representan dentro de círculos tangentes: cruces patadas (alegoría de Cristo), hélices (simbología del sol, es decir de la luz, y por equiparación de Cristo⁷⁰¹), racimos de uvas (simbolismo paleocristiano de la Eucaristía), rosetas exapétalas husiformes⁷⁰² (símbolos de Cristo), flores de ocho pétalos (símbolo de resurrección) y de doce pétalos⁷⁰³ (alegorías de la salvación eterna). (Il. 169)

Los capiteles tronco-piramidales encierran una programación iconográfica de raíz paleocristiana. En ellos, siguiendo la interpretación simbólica dada por el Dr. Olaguer-Feliú, se recomienda al fiel obedecer a Dios en todos sus designios (como hiciese Abrahán), solicitar la ayuda divina por medio de la oración (como hiciese Daniel); se invita a los fieles a la comunión, y por último, se les recuerda que a través de Cristo podrán alcanzar la salvación eterna y acceder a la Mansión Celestial.

⁷⁰¹

OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (págs. 99 y 191).

BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 357). Atribuye a las hélices, especie de rueda o sol giratorio de origen fenicio, un simbolismo de carácter astral.

⁷⁰²

Denominadas por el Dr. Olaguer-Feliú "estrellas", a las que atribuye un simbolismo de carácter astral.

GUERRA, M. en su "Simbología Románica" (Ob. cit., pág. 196). Indica que la roseta es un adorno de signo celeste, solar, y por lo tanto el signo de la rueda de 4, 6 y 9 rayos, es un símbolo del sol y de su culto.

BEIGBEDER, O. (Ob. cit., pág. 358). Explica la relación existente entre la roseta/rosácea y la cruz, y dice: "La unión de la cruz con la rosácea solar y celeste es primordial en la iconografía cristiana primitiva, ya que la cruz, antes que hiciesen su aparición las representaciones literales de la Crucifixión, era el símbolo del Sol de Justicia que eclipsa a todos los astros".

⁷⁰³

Considerada por el Dr. Olaguer-Feliú, (Ob. cit.) una aportación temática nueva, símbolo de inmortalidad.

Dada la importancia del mensaje, no puede extrañar que se insista en él en la decoración de los frisos que recorren los muros, en los que se alude de forma insistente a la Resurrección y a la Salvación Eterna a través de Cristo y mediante la Eucaristía, ya que su temática incide repetitivamente en temas alegóricos de Cristo, de la Eucaristía, de la Salvación y de la Resurrección.

En el Arte Asturiano la roseta sigue presente en la decoración relieves. Considero que es en la iglesia de San Miguel de Lillo, (capilla palatina del rey Ramiro I), rica por su decoración en la que abundan motivos ornamentales hispano-visigodos⁷⁰⁴, donde mejor se puede observar la vigencia del este tema y de su contenido simbólico en la iconografía asturiana. Aparece en los capiteles de la nave central, como flor de doce pétalos y en los arcos de acceso a la tribuna regia, como roseta exapétala husiforme. (Il. 170)

En la nave central del templo, sobre grandes basas decoradas con arcadas, en las que se representan figuras humanas (algunas con libros), que vienen suponiéndose representaciones de evangelistas y de ángeles, posiblemente aludiendo a que los soportes del templo se

⁷⁰⁴ BANGO TORVISO, I.- "Alta Edad Media. De la tradición hispanogoda al Románico". España, 1.989. (pág. 39).



IL. 170.- Arco de acceso a la tribuna. San Miguel de Lillo (Oviedo).

asientan y levantan sobre la Palabra (evangelistas) y la gloria de Cristo (ángeles)⁷⁰⁵, se alzan fustes coronados por capiteles cúbicos, cuya superficie está dividida por sogueado en campos cuadrangulares, en cuyo interior aparecen motivos vegetales, entre los que está la flor de doce pétalos inscrita en un círculo, posible alegoría de la Salvación Eterna a través de Cristo. Mientras que en los arcos de las puertas que dan acceso a la tribuna

⁷⁰⁵ OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (págs. 190 y 191).

regia, decorados con relieves de marcada tradición visigoda, muestran círculos tangentes en cuyo interior se alternan hélices y flores de seis pétalos (o rosetas exapétalas husiformes), ambos símbolos alegóricos de Cristo, como lo fueron en el Arte Visigodo.

También en las miniaturas y en las iglesias mozárabes se encuentran motivos como el de las rosáceas y las hélices⁷⁰⁶.

El Arte Románico, precisamente por su carácter eminentemente simbólico, no dudó en incluir la flor en capiteles, cimacios, tímpanos, arquivoltas, e incluso en pilas bautismales.

La decoración vegetal románica francesa incluye el tema de la roseta. Denise Jalabert⁷⁰⁷ en el estudio que realiza de la flora esculpida durante el Medievo en suelo galo, denomina a este motivo "florón". La autora ve en estos motivos flores pertenecientes, a veces, a la familia de las rosáceas, a veces, a la familia de las compuestas, pero que generalmente, al tener que adaptarse al marco llegan a tomar forma cuadrada o rectangular,

⁷⁰⁶ VERHAEGEN (Baron).- "Le Cloître de Silos". *Gazettes de Beaux Arts*, 1.931. (pág. 137). Ambos temas son considerados por este autor, procedentes del Arte Sirio y Persa.

⁷⁰⁷ JALABERT, D.- Ob. cit. (págs. 55, 67 y 77).

adquiriendo detalles irreales; constata su presencia en Bourgongne, en Poitou, en Charentes, en las provincias centrales de Francia, y lo considera un motivo predilecto de la primera flora languedociana.

En el Románico español, como en el francés, encontramos una gran variedad tipológica en las flores que decoran cimacios, arquivoltas, e incluso tímpanos: unas podrían catalogarse como pertenecientes a la familia de las rosáceas, o a las ranunculáceas; otras a familia de las compuestas. A veces están inscritas en un círculo, o adaptadas a un marco cuadrado o rectangular.

Formando parte de capiteles se ven rosetas, en su tipología más naturalista, en algunos de tipo corintio que se encuentran en San Juan de las Abadesas, claustro alto de Ripoll, Besalú (Gerona), San Pedro de Roda, LLadó (iglesia parroquial de Santa María), Cistella, Catedral de Tarragona, incluso en San Martín de Fromista; como flor exapétala husiforme (o rueda o estrella de almendras radiales) se halla en varios capiteles del claustro de San Pedro el Viejo (capilla de Ramiro II) (Huesca). En ellos, sobre la superficie lisa de una gran hoja, se observa tallada una roseta inscrita en un círculo.

Estimo sumamente interesante constatar la metamorfosis experimentada en algunos capiteles clásicos de estilo corintio, que en manos de la fantasea del artista

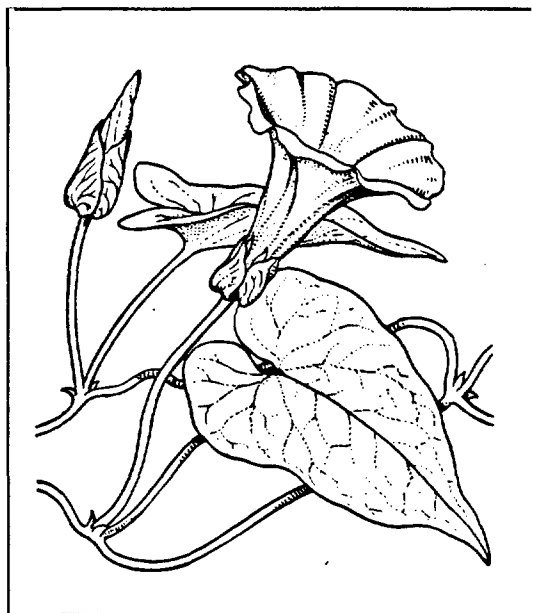
románico se convertirán en una bellísima flor. Se hallan en la catedral de Jaca, en Leire, Santa Cruz de la Serós, claustro de la catedral de Gerona, etc.. No se trata de una roseta esculpida o tallada sobre la superficie del capitel, sino que toda la canastilla se convierte en una sola flor perfectamente definida, en la que se puede distinguir: el cáliz o envuelta floral externa, formada de hojas recias y verdes llamadas sépalos; la corola o envuelta floral interna, formada por hojas delicadas y coloreadas llamadas pétalos; y los estambres cargados de polen. Es una iconografía verdaderamente interesante, tanto por su belleza formal como por su naturalismo⁷⁰⁸, que si hoy resulta evidente, aún lo sería más para el hombre del Medievo, al contribuir la policromía de su escultura, ya desaparecida. (Ils. 171 y 172)

708

Qué permite establecer una cierta semejanza con algunas flores de la familia de las ranunculáceas, que por su forma, estructura y colorido se convierte en una de las familias las diversificadas. Otros capiteles, como el de Jaca nos recuerda a una flor de la familia de las "Convolvuláceas" que se encuentra por la mayor parte de la Tierra, pero principalmente en los países cálidos; la mayoría de ellas herbáceas, tienen jugos lechosos que contiene resinas glucósidas que obran como purgantes, a menudo muy violentos. La mayor parte de las veces la corola forma una especie de embudo y de ella arrancan los cinco estambres. El fruto es una cápsula dividida en dos compartimientos, con dos semillas en cada una. A ella pertenece el género Convolvulus, y a este género pertenece la correhuela menor (Convolvulus arvensis L.), la correhuela mayor (Calystegia sepium R. Brown). Conocidas vulgarmente en Castilla con el nombre de "Campanilla" se cría en los sembrados, barbechos, bordes de los caminos, sotos, vallados de las huertas, y en otros sitios, frescos, de todo el país. Es una planta vivaz que muere en invierno. Sus tallos se arrastran por el suelo o se enredan en las plantas vecinas. Las hojas están esparcidas por el tallo y tienen figura aovada. Las flores nacen de una en una, sobre un largo cabillo. El cáliz se compone de cinco sepalos verdes. La corola tiene hechura de embudo y unos 2 cm. de largo, totalmente blanca. Tiene cinco estambres. Dioscorides habla de ella, diciendo que tiene las hojas semejantes a las de la hiedra, aunque mucho menores, e indica que es una planta purgante. (FONT QUER, P.- Ob. cit. (págs. 541, 542 y 543).



Il. 171.- Capitel. Catedral de Jaca (Huesca)



Il. 172.- Correhuela mayor (*Calystegia sepium*).

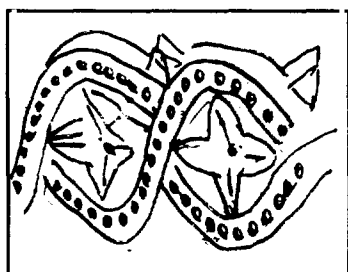
El tema de la roseta resulta particularmente apropiado para los cimacios, por adaptarse perfectamente a la superficie objeto de decoración; inscrita en círculos tangentes o en roleos formados por tallos vegetales, predominando las de seis ocho y cuatro pétalos, se encuentran en las iglesia de Siones (Burgos)⁷⁰⁹, Rebolledo de la Torre (Burgos) (Il. 173), Santo Domingo de la Calzada (Logrono), claustro de San Juan de la Peña (Huesca)⁷¹⁰, castillo de Loarre (Huesca), Acín (Huesca), iglesia parroquial de Agüero (Huesca), Santa Cruz de la Seros (Huesca), en la catedral de Jaca (Huesca), San Pedro de Rua (Navarra), Claustro de Estella (Navarra), Eguacil (Navarra), San Martín de Fromista (Palencia)⁷¹¹ (Il.176), en Villanueva del Río (Palencia), en la girola de la Catedral de Santiago de Compostela, en las iglesias de San Martín y San Millán de Segovia, en la ermita de la Virgen en Lugas (Asturias), en las iglesia de San Andrés y en la portada meridional de San Vicente de Avila, en Santa María Covet (Lérida), en las naves y sobre capite-

⁷⁰⁹ En la iglesia de Siones, sobre un capitel en el que se plasma el tema del caballero luchando contra el dragón, destaca su cimacio, en el que aparecen flores de botón central y ocho pétalos, encerradas y a su vez entrelazadas por cintas

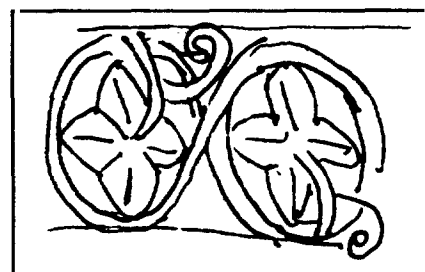
⁷¹⁰ En el claustro de San Juan de la Peña (Huesca) se puede observar, sobre un capitel en el que se representa el tema de Cristo caminando sobre las aguas y acercándose a los apóstoles, un cimacio tallado con flores de ocho pétalos circunscritas por tallos vegetales

⁷¹¹ En algunos cimacios de la iglesia de San Martín de Fromista, aparecen flores de seis pétalos inscritas es círculos, como en aquel que corona el capitel en el que se plasma el tema de la Adoración de los Magos.

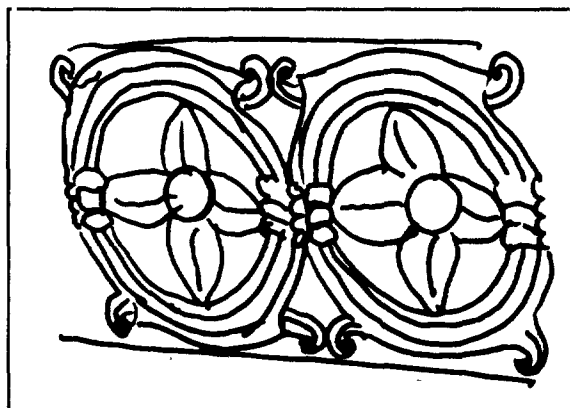
les de ábside de San Isidoro de León (Ils. 175 y 178), en la iglesia de Arbas del Puerto (León); como flores de inscritas en una sección cuadrangular se pueden ver en algunos cimacios de la iglesia de San Isidoro de León (con seis y ocho pétalos), en las iglesias parroquial de Villaviciosa, San Martín de Pola de Siero, San Andrés de Valdeburza y en Santa María de San Claudio (Asturias).



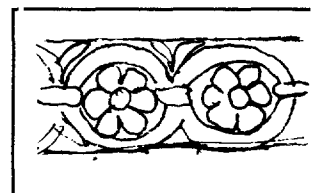
Il. 173.- Rebolledo de la Torre (Burgos)



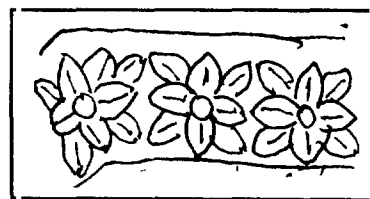
Il. 174.- San Vicente de Avila (Puerta meridional)



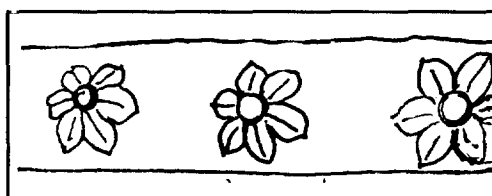
Il. 175.- San Isidoro de León (ábside).



Il. 176.- San Martín de Fromista.



Il. 177.- San Isidoro de León (naves)



Il. 178.- San Isidoro de León (naves).

Con relativa frecuencia se pueden ver rosetas formando parte del tema compositivo de algunos tímpanos, como se puede observar en el de la portada occidental de la Catedral de Jaca, en el que aparecen ocho rosetas dentro del crismón (Il. 179); e incluso a veces son el motivo central, el eje compositivo del tímpano, como sucede en la portada meridional de la iglesia de San Juan de Rabanera (Soria), que presenta cinco rosetas abiertas de cuatro, seis y ocho pétalos, inscritas en círculos; en la ermita de los Mártires de Garra (Il. 180) y en la iglesia de Tozalmoro (Soria); también es frecuente encontrarlas en tímpanos burgaleses⁷¹².

Este tema aparece con bastante frecuencia en arquivoltas de portadas y vanos. Como en las arquivoltas de la portada meridional de la iglesia de San Andrés (Ávila) donde se repite un único tema, una roseta de ocho pétalos inscrita en un círculo; en las San Pantaleón de Losa (Burgos); en varias puertas de la iglesia de Castrelos (Pontevedra); en la iglesia parroquial de Villaviciosa, en San Pedro de Arrojo (Asturias); en la puerta lateral de Santo Domingo de Tuy (Pontevedra); en la portada de San Andrés de Ávila. Es bastante frecuente encontrar

⁷¹² PÉREZ CARMONA, J.- "Arquitectura y escultura románica en la provincia de Burgos". Burgos, 1.959, (pág. 104). En su detallado estudio del mismo habla de unas sencillas rosáceas cuya aparición tiene lugar en Manzanedo, desde donde se extienden en dos direcciones: a Valdivielso y a Moradillo de Sedano, y de aquí a la región de La Bureba, tal y como lo confirman los ejemplos de Escobados de Abajo, Valdearnedo y Quintanarroz.



IL. 179.- Tímpano. Catedral de Jaca (Huesca)



IL. 180.- Tímpano. Ermita de los Mártires de Garay (Soria).

en el Románico rural segoviano este tema de las rosetas decorando las arquivoltas de las portadas meridionales.

En pilas bautismales como la de Arenillas, Boadilla del Camino.

Esta larga exposición de ejemplos, en los que se pone de manifiesto la relevancia, al menos cuantitativa, de este tema en el Arte Románico permite constatar dos hechos:

1²) Qué la roseta gozó en el Arte Románico de una amplísima diversidad morfológica, puesto que tan pronto aparece como roseta exapétala husiforme, como flor de marcado botón central y de cuatro, seis, ocho o más pétalos radiales; a veces inscrita en círculos, a veces en una sección cuadrada. Se observa que junto a modelos típicamente visigodos⁷¹³, vigentes aún, surgen otras tipología totalmente nuevas. Junto a rosetas esquemáticas y abstractas, aparecen otras marcadamente naturalistas, en las que el artífice románico lejos de tender a la abstracción, de querer alejarse de lo real, parece inspirarse en modelos naturales de la flora local⁷¹⁴, y tal vez a esto se deba tal diversidad floral.

⁷¹³

En las iglesias parroquiales de Elva (Huesca), Arbas del Puerto (León)

⁷¹⁴

Esta observación nos hace discrepar abiertamente de las palabras vertidas por Oliver BEIGBEDER, Ob. cit. (pág. 28) : "No son plantas realistas, tomadas de una flora antigua o local las que el arte románico reproduce, como hará después el gótico; muy al contrario, esa flora, generalmente muy alejada de lo real, tiene con mucha frecuencia valor de signo".

2º) Qué teniendo en cuenta su reiterada presencia en portadas, en donde con frecuencia desempeña un papel relevante al constituirse en el único motivo ornamental de archivoltas, e incluso de tímpanos; su importancia en la decoración de un gran número de cimacios; su existencia en capiteles; su presencia tanto en el Románico Oficial, como el rural; sin olvidar el fuerte simbolismo que preside la escultura románica. Todo parece indicar que estas flores, captadas con mayor o menor naturalismo, no están ausente de contenidos simbólicos.

Sería erróneo concebir el simbolismo románico en desacuerdo con las tradiciones del cristianismo primitivo y con el pensamiento de los Padres de la Iglesia, del que está profundamente impregnado⁷¹⁵. El simbolismo era conocido por la mayor parte del pueblo, que bien por la tradición oral, bien por lecturas, tenían en la mente las figuras simbólicas de la Sagrada Biblia, o conocían el simbolismo propio de todos los elementos y seres de la naturaleza. Este simbolismo venía desarrollándose desde los primeros tiempos, y buena prueba de ello es que las Sagradas Escrituras están llenas de símbolos, que los Santos Padres han ido desentrañando, nutriéndose para ello de las tradiciones orales y de las lecturas de los

⁷¹⁵ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 115).

tratados de Historia Natural, bestiarios, tratados de cosmografía, etc.⁷¹⁶

La flora tiene con mucha frecuencia valor de signo y está en relación, sobre todo, con la simbología de los números, (número de hojas o número de pétalos de las flores)⁷¹⁷. Todos los autores están de acuerdo en que el papel de los números sagrados en el arte románico fue inmenso. "Las cifras desempeñan un papel considerable en la Biblia, especialmente en el Apocalipsis, el libro que ejerció mayor influencia en la iconografía románica. Los Santos Padres, sobre todo Orígenes y San Agustín, glosaron los números bíblicos, y otro tanto hicieron todos los comentaristas, especialmente San Isidoro de Sevilla, Rábano Mauro, y en el siglo XII, Hugo de San Victor."⁷¹⁸

Por ello, algunos medievalistas amparándose en todo lo anteriormente expuesto, consideran a "la rosa o roseta de cuatro, seis, ocho o doce pétalos, tanto estática como dinámica un adorno de signo celeste, muy frecuente en el Arte Románico que suele acompañar al símbolo de la redención"⁷¹⁹; otros ven en las flores de cuatro

⁷¹⁶ PINEDO, R.- "Ensayo sobre el simbolismo religioso". Burgos. 1924. (pág. 34 y 35).

⁷¹⁷ BEIGBEDER, O. - Ob. cit. (pág. 24).

⁷¹⁸ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 319).

⁷¹⁹ GUERRA, M.- Ob. cit. (pág. 196).

pétalos el símbolo de la Humanidad de Cristo y en las de ocho (número muy frecuente en la iconografía románica), los símbolos de la regeneración del hombre⁷²⁰; otros encuentran en las flores de seis pétalos el símbolo de Cristo⁷²¹.

Sin embargo, considero que junto a este valor numérico, de incuestionable vigencia, también están presentes otros inherentes a la naturaleza misma de toda flor, considerada símbolo de vida y regeneración por su época de floración, coincidente con el resurgir de la Naturaleza en la primavera, y símbolo de perfección y de pureza espiritual por su belleza; conceptos, que en definitiva es lo que parecen representarse en aquellos capiteles-flor, a los que anteriormente se ha hecho referencia; en ellos, por consiguiente, no radica en el número de pétalos, sino que la idea que parece transmitir es la de que "Cristo es la flor y el ornato del mundo", tal y como afirmaban Orígenes, Beda, San Agustín y otros padres de la Iglesia.

⁷²⁰ PINEDO, R.- "El Simbolismo en la escultura ..." Ob. cit. (pág. 28). Se sirve de los varios capiteles de decoración vegetal de la iglesia de Estibaliz para demostrar el carácter simbólico de ciertos elementos vegetales, entre ellos la pequeña flor de cuatro pétalos, que simboliza la Humanidad de Cristo, porque cuatro son los elementos que constituyen el cuerpo humano según los antiguos (agua, tierra, fuego y aire), y las flores de ocho pétalos, símbolos de la regeneración del hombre.

⁷²¹ MIRABELLA ROBERTI, M. - Ob. cit. (pág. 186).

CAPÍTULO IV

LOS FRUTOS: ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE SU SIMBOLISMO

LOS FRUTOS.

Los frutos han sido siempre para el hombre particularmente importantes; su valor nutritivo, sus semillas germinantes e, incluso las propiedades terapéuticas de algunos de ellos, les hicieron merecedores de un simbolismo múltiple y variado, que podríamos calificar casi de "atemporal" pues su vigencia se mantuvo durante milenios a través de las grandes civilizaciones de la Humanidad.

El valor nutritivo de los frutos (en unos, contenido en el pericarpio de naturaleza carnosa, en otros en las semillas) les convirtió en símbolos de abundancia, de prosperidad, e incluso de riqueza. Y así, con estos contenidos, los frutos han estado presentes desde las primeras manifestaciones artísticas de la Edad Antigua, en templos, tumbas, objetos de uso litúrgico; bien como tributos del pueblo a sus reyes, bien como ofrenda a los dioses, o como presentes a los difuntos. La Roma Imperial los utilizó para expresar sus ideales políticos: la glorificación del ejército romano, la apoteosis del emperador, la paz y el poder de Roma. Nada mejor que las guirlandas con abundantes flores y frutos carnosos de gran

variedad (manzanas, cerezas, higos, peras, granadas, uvas, etc) para simbolizar la paz y el poder de Roma.

Sus semillas germinantes, capaces de encerrar una nueva planta, es decir una nueva vida, le otorgaron el simbolismo de fecundidad, renovación, regeneración; simbolismo extensivo a la idea de "inmortalidad" particularmente apropiado en aquellas filosofías religiosas que predicaban la existencia en una vida después de la muerte. Los frutos fueron alegorías de la abundancia espiritual, por ello son frecuentes en la decoración de sarcófagos y mausoleos.

Pero además algunos frutos posee un simbolismo concreto. Las propiedades terapéuticas⁷²² de algunos de ellos contribuyeron a la forja de un determinado simbolismo en base a sus propiedades afrodisíacas, anestésicas, etc.; así con frecuencia las religiones de las grandes civilizaciones de la Antigüedad han asociado un determinado fruto a un dios en concreto, encerrando, dicho fruto, diferentes conceptos morales y distintas virtudes.

Los frutos también han tenido un peso específico en el simbolismo e iconografía cristianas. "Entre

722

"La planta de la **mandrágora** fué utilizada antiguamente en la región del Mediterráneo oriental por sus virtudes medicinales. A elevadas dosis se empleaba como anestésico y a dosis más reducidas como afrodisíaco" (RONAN, C.- "Descubrimientos Perdidos". Barcelona, 1.988, pág.81.)

La **Adormidera** ("Papaver somniferum") fue utilizada como planta medicinal desde tiempos remotísimos: babilonios, egipcios y griegos han dejado constancia de ello.

las frutas del pecado están las granadas, higos, peras y manzanas, que son, precisamente, las frutas que dentro de la iconografía cristiana, según los países, han sido el mal bocado de nuestros padres, habiendo de añadir las uvas y las naranjas"⁷²³. Algunos medievalistas⁷²⁴ han visto en los frutos símbolos de las buenas obras.

En la simbología cristiana, como sucediera en la pagana, algunos frutos poseen una simbología específica; así las uvas, la manzana, las piñas, son respectivamente claras alegorias a la eucaristía, al pecado y a la inmortalidad y fertilidad.

⁷²³ CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M. "Berceo, como fuente de iconografía cristiana medieval". Bol. Arte y Arqueología de Valladolid. 1.968/69. (pág. 180).

⁷²⁴ ~~PINEDO, R. - "Ensayo sobre el Simbolismo Religioso".~~ Burgos, 1.924. (pág. 53).

M A N Z A N A

LA MANZANA.

La manzana es el fruto del manzano; árbol perteneciente a la familia de las Rosáceas (*Rosaceae*) que comprende unos dos millares de especies del más variado aspecto, porque mientras que unas son chiquitinas, herbáceas y anuales, otras son leñosas y perennes, e incluso hay árboles de gran porte. A esta familia pertenecen no sólo las múltiples variedades de rosas, sino también las fresas, los melocotones, las cerezas, ciruelas, peras y manzanas, entre otros. Lo que convierte a esta familia de las rosáceas es una de las más numerosas e importantes, no sólo desde el punto de vista ornamental, sino, sobre todo, por lo que respecta a la economía y a la agricultura de algunos países donde se cultiva en gran escala. Las flores son regularmente de cinco pétalos libres entre ellos y con otros tantos sépalos. El fruto es muy variable: drupa, pomo, aquenio y, mas raramente baya o cápsula.⁷²⁵

⁷²⁵ CORBETA, F. y BIANCHINI, F.- "Plantas Inferiores. Plantas Superiores". Enciclopedia Monográfica de Ciencias Naturales. T. II. Madrid, 1.974, (pág.322).
 FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado". Madrid, 1.980. (pág. 312).
 LOSA, T.M.; RIVAS, S. y MUÑOZ MEDINA, J.M.- "Botánica Descriptiva. II Fanerogamia". Granada, 1.961 (pág. 234 y ss.)

La manzana pertenece al género *Pirus*, cuyo fruto, al que se denomina pomo, está provisto de mesocarpio carnoso y endocarpio cartilagíneo o membranáceo.

Dioscórides escribe sobre este género en el capítulo CXXXI del Libro Primero de su Materia Médica, bajo el título: "De todo género de manzanos", y Andrés de Laguna añade: "Debajo del nombre de la manzana, que en griego se llama "melón", y en latín "malum" comprendió Dioscórides muchas y muy variadas frutas, como son las que ordinariamente llamamos en Castilla manzanas, membrillos, duraznos y albaricoques, en suma, todo género de cidras y limones"⁷²⁶

El manzano (*Pyrus malus*, L.) es un árbol de hojas ovales doblemente aserradas, con flores agrupadas en umbela, y fruto de aspecto globoso que produce una pulpa carnosa de sabor ácido o ligeramente agri dulce, de piel fina y lisa pero impermeable, lo cual hace que se conserven largo tiempo. El corazón de las manzanas es aquella parte interna, que se tira al comerlas, dividida en cinco compartimientos, cuyas paredes son como de pergamino, dentro de los cuales se ocultan algunas semillas.

El manzano en su forma silvestre (*Malus communis*), con las ramas frecuentemente espinosas, se encuen-

⁷²⁶ DIOSCORIDES, P.- "Acerca de la Materia Medicinal y de los venenos mortíferos". Madrid, 1.983. (págs. 80 y 81).

tra en bastantes montes de España, y en su forma hortense se cultiva en las vegas, prefiriendo los climas del Norte, por lo que abunda en toda la zona cántabra, principalmente en el País Vasco y Asturias.

El manzano se ha diversificado en numerosas variedades que se distinguen primordialmente por la forma del fruto. Su gran número de variedades es el resultado del cruzamiento y selección de diversas estirpes silvestres que se cultivan desde tiempo inmemorial⁷²⁷.

La manzana, habiendo sido considerada como la fruta por excelencia, no puede extrañar que se apropiara del vocablo latino "*pomun*", que es el nombre genérico de fruto (especialmente de fruto con pepitas o con semillas, como lo son la manzana, la pera, el membrillo, la granada, el higo; siendo la excepción la uva), porque *Pomona* era, en la antigua Roma, la diosa de todos los árboles frutales⁷²⁸. La raíz de este término latino aún se halla en algunas palabras de lenguas romances empleadas para denominar a la manzana; así por ejemplo, en Cataluña este fruto se conoce con el nombre de "poma" y en Francia con

⁷²⁷ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 338).

Excavaciones en Alvastra (Suecia) han probado que los primitivos alemanes cultivaron manzanas de dos tipos diferentes. El asentamiento data del Neolítico (tercer milenio a. C.) y además se han encontrado restos de manzanas en túmulos de 1.500 años a. C. [LECHLER, G.- "The Tree of life in Indo-European and Islamic cultures". *Ars Islamica*, 1.937. (pág. 370)].

⁷²⁸ GUBERNATIS, A. de.- "La Mythologie des plantes ou Les Légendes du Règne Végétal". Tomo II. París, 1.892. (pág. 301).

el de "pome". Sin embargo existe otro vocablo latino, "*malum*", que al parecer los romanos también emplearon para denominar a esta fruta; vocablo con doble significado: "mal" y "manzana", y que parece corresponderse con la voz griega "melon" (μηλον).

El hombre se ha alimentado de esta fruta desde épocas remotísimas, de hecho han aparecido restos identificables de manzana en viviendas lacustres prehistóricas de los valles alpinos⁷²⁹, y en las excavaciones realizadas en Alvastra (Suecia), que han sacado a la luz un asentamiento neolítico, datado del tercer milenio a.C. han probado que ya se cultivaron manzanas de dos tipos diferentes⁷³⁰. Pero los frutos del *Malum communis* ó del *Pyrus malus*, L. han interesado al hombre también desde el punto de vista medicinal, porque las manzanas además de contener una notable cantidad de azúcares y vitamina C, tienen ácidos orgánicos en cantidades importantes, entre ellos los ácidos málico y cítrico. La manzana es uno de aquellos alimentos que según cuando y como se convierte en medicamento. Su virtud más importante es la de actuar suavemente como laxante.

⁷²⁹ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 338).

⁷³⁰ LECHLER, G.- Ob. cit. (pág. 370)

La manzana, partida en trozos, cocida simplemente en agua y ligeramente azucarada es un perfecto laxante para la infancia. La dieta de manzanas se ha indicado para combatir las enteritis infantiles, enterocolitis, disenterías, etc. El agua de manzanas que se prepara con dos o tres de ellas, partidas a pedacitos, bien limpias, pero sin mondar, hervidas durante un cuarto de hora en un litro de agua, aprovecha a los enfermos que necesitan calmar la sed por causa de fiebres altas o por otro motivo. Por otra parte, del zumo de manzanas fermentado se obtiene la sidra, una bebida ligeramente alcohólica (no suele pasar de 8% de alcohol), y modernamente se prepara también el mosto de manzanas esterilizado ó sidra sin fermentar⁷³¹.

* * *

Determinar cuando, donde y por que fue incorporado el manzano, o su fruto al repertorio iconográfico de una determinada cultura resulta especialmente difícil, porque como se ha podido comprobar a través de la obra de Dioscórides, en la Antigüedad, al menos en la Antigüedad Clásica, un mismo sustantivo servía para designar aque-

⁷³¹ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 337).

llos árboles, cuyos frutos eran de forma más o menos esférico y tenían pepitas ó semillas en su interior. "Así pues, con el nombre de *pomun*, la manzana ha heredado todos los mitos en donde cualquiera de estos frutos haya jugado un papel"⁷³².

"La manzana por su forma casi esférica significa una totalidad. Es símbolo de los deseos terrestres, de su desencadenamiento"⁷³³. Es considerada "fruto iniciático, porque partida en dos mitades iguales, muestra en la parte central una estrella de cinco puntas, emblema del libre albedrío, de la posibilidad del hombre para elegir entre dos vías; la del Bien y la del Mal"⁷³⁴.

"En las tradiciones célticas, la manzana es un fruto de ciencia, de magia y de revelación"⁷³⁵. La antigua mitología escandinava recoge la existencia de un maravilloso árbol custodiado por un dragón, el árbol de la Inmortalidad porque sus frutos concedían la eterna juventud; este extraordinario árbol que pertenecía a la diosa Idhuna fue identificado por los antiguos germanos con el manzano, y el zumo de las manzanas fue considerado

⁷³² GUBERNATIS, A. de.- Ob. cit. (pág. 300).

⁷³³ CIRLOT, J.E.- "Diccionario de Símbolos". Barcelona, 1.991. (pág. 297).

⁷³⁴ GILLES, R.- "Le Symbolisme dans l'Art Religieux". Paris, 1.943. (pág. 199).

⁷³⁵ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. "Dictionnaire des Symboles". Francia, 1.969. (pág. 620).

como una especie de ambrosía, con las que los dioses nórdicos renovaban su inmortalidad⁷³⁶.

El **simbolismo de inmortalidad** conferido por la mitología celta ha quedado confirmado por la arqueología, al haberse hallado restos de manzana en túmulos de 1.500 años a. C.; las manzanas eran colocadas como presentes simbólicos en los ataúdes de roble durante el período de la cultura germánica primitiva en Dinamarca⁷³⁷.

El mito del viejo manzano teutón se corresponde con la idea griega del manzano en el Jardín de las Hespérides, también guardado por un dragón. "Cuando la boda de Hera con Zeus, la tierra -Gea- había entregado a la diosa como presente nupcial unas manzanas de oro, que Hera encontró maravillosas, hasta el punto de haberlas mandado plantar en su jardín, en las inmediaciones del monte Atlas. Como las hijas de Atlante solían ir a saquear este jardín, la diosa había confiado la custodia de las manzanas y el árbol maravilloso que las producía a un dragón inmortal de 100 cabezas. Asimismo había colocado como guardianas a tres ninfas: las Hespérides, llamadas Egle, Eritia y Hesperaretusa, es decir, la "Resplandeciente", la "Roja", y la "Aretusa de Poniente". Estas eran las

⁷³⁶ LECHLER, G.- Ob. cit. (pág. 370).
 GUBERNATIS, A. de.- Ob. cit. (pág. 303).

⁷³⁷ LECHLER, G.- Ob. cit. (pág. 370).

manzanas de oro que Euristeo ordenó a Heracles le trajese, hazaña que realizó exitosamente y que constituyó uno de los doce trabajos del héroe más célebre y popular de toda la mitología griega, Heracles (Hércules)⁷³⁸.

El manzano, al menos en este mito, podría estar haciendo referencia a un árbol solar. Quizás por ello el dios Apolo era representado con una manzana en la mano, como símbolo solar⁷³⁹. Recordemos que Apolo, cuyas funciones y símbolos son múltiples, fue considerado en sus orígenes dios del Sol y de la luz, aunque posteriormente y de forma paulatina se convirtiera en el dios de una religión órfica, asociándose a su nombre todo un sistema mitad religioso y mitad moral que permitía a los iniciados la salvación y la vida eterna⁷⁴⁰. Por lo tanto la manzana en la mano del dios Apolo, no parece ser fruto del azar, sino posiblemente el deseo de materializar una alegoría: la inmortalidad del alma.

La manzana aparece nuevamente en la mitología griega en la leyenda del Juicio de Paris. Es la manzana de la Discordia. "Un día la Discordia lanzó una manzana destinada a la más hermosa de las tres diosas del Olimpo: Hera, Atenea y Afrodita. Zeus ordenó a Hermes que las

⁷³⁸ GRIMAL, P.- "Diccionario de Mitología Griega y Romana". España, 1.984 (pág. 248).

⁷³⁹ GUBERNATIS, A. de.- Ob. cit. (págs. 304 y 306).

⁷⁴⁰ GRIMAL, P.- Ob. cit. (pág. 37).

condujese al Monte Ida de Troiade para que Alejandro, que más tarde habría de ser conocido con el nombre de Paris, juzgara cual habría de ser la merecedora. Las tres divinidades iniciaron ante él un debate vanagloriándose cada una de su belleza y prometiéndole regalos. Hera le ofreció el reino del Universo, Atenea hacerlo invencible en la guerra, y Afrodita la mano de Helena. La elección no se hizo esperar, y Afrodita fue la elegida⁷⁴¹; y así esta diosa del amor se convirtió también en diosa de la belleza para la mitología griega.

Por ello no puede extrañar que la Afrodita de Kanachos en Scio, la Venus Uranie y la Venus de Milo sujeten entre sus manos una manzana, como símbolo de su belleza, pero también como símbolo de amor⁷⁴². Sin duda por el sentido alegórico de amor y erotismo que debió encerrar este fruto en la cultura helena, es por lo que los jóvenes griegos, antes del matrimonio, invocaban la manzana de oro⁷⁴³, y por ello "sobre las antiguas tumbas helenas se ve a Ecos representado con una cesta de la que caen manzanas, evidente símbolo erótico"⁷⁴⁴.

⁷⁴¹ GRIMAL, P.- Ob. cit. (pág. 12).

⁷⁴² PINEDO, R.- "Ensayo sobre el Simbolismo Religioso". Burgos, 1.924. (pág. 51). Escribe: "la manzana era el símbolo del amor entre Los antiguos".

REAU. L.- "Iconographie de L'Art Chretien" Tomo I. Paris, 1.955. Escribe en la página 134: "La manzana, según la leyenda del Juicio de Paris, es una declaración de amor".

⁷⁴³ GUBERNATIS, A. de.- Ob. cit. (pág. 301).

⁷⁴⁴ GUBERNATIS, A. de.- Ob. cit. (pág. 302).

Evidentemente la manzana en la cultura griega fue un **símbolo erótico**, pero también un **símbolo de regeneración** y a la vez **de inmortalidad**⁷⁴⁵; símbolo que se materializó y tomó forma plástica en la escultura griega.

La lengua latina poseyó dos vocablos para designar a la manzana: "*pomun*" y "*malum*". La manzana, considerada fruto por excelencia, tomó el nombre genérico de "*pomun*", que significa fruto, porque Pomona es la diosa romana de los árboles frutales. Con este nombre genérico la manzana heredó todos los mitos en los que frutos de sus mismas características hubieran jugado un determinado papel⁷⁴⁶. Mientras que el vocablo "*malum*", por significar a la vez manzana y mal introducirá, como se verá posteriormente, confusiones interpretativas a nivel simbólico.

Evidentemente el carácter erótico que la manzana había poseído en la cultura griega fue asumido también por los romanos, llegando a ser considerada un fruto puramente fálico⁷⁴⁷, por lo que no debe extrañar que

⁷⁴⁵ GUBERNATIS, A. de.- Ob. cit. (pág. 302).

⁷⁴⁶ GUBERNATIS, A.- Ob. cit. (pág. 300).

⁷⁴⁷ GUBERNATIS, A.- Ob. cit. (pág. 300).

Servius, en sus comentarios sobre Virgilio, explique que se denominaba *mala* a los testículos del hombre⁷⁴⁸.

Así la manzana, símbolo en un principio del amor para el hombre griego, adquirió connotaciones eróticas, y será con este carácter especialmente erótico con el que se incorpore a la mitología romana.

El manzano y su fruto, cargado de connotaciones simbólicas en diferentes culturas, no podía pasar desapercibido para el simbolismo cristiano. No es de extrañar que el cristianismo heredero de una tradición hebrea, en la que a juzgar por diferentes textos del Antiguo Testamento⁷⁴⁹ el manzano y su fruto gozaron de un lugar privilegiado en el Reino Vegetal; e inmerso en una cultura clásica en la que la manzana y su árbol encerraban un amplio abanico de significados, se hiciera eco del simbolismo pagano y adoptara, cristianizando, este fruto, atributo de divinidades; símbolo pagano pero capaz de

⁷⁴⁸ GUBERNATIS, A.- Ob. cit. (pág. 301).

⁷⁴⁹ CANTAR DE LOS CANTARES: II. 3 y 5:
 La esposa dice al esposo:
 "Como manzano entre los árboles silvestres
 es mi amado entre los mancebos.
 A su sombra anhelo sentarme,
 y su fruto es dulce a mi paladar"
 "Confortadme con pasas
 reanimadme con manzanas
 que, desfallezco de amor".
 PROVERBIOS: XXV.11:
 "Manzana de oro en bandeja cincelada en plata
 es la palabra dicha a tiempo".

expresar contenidos de la nueva religión.

La manzana precisamente por haber sido en la Antigua Grecia **símbolo de inmortalidad** y atributo del dios Apolo, en sus orígenes el dios puro de la luz, que fue convirtiéndose con el tiempo en el dios de la pureza espiritual y moral, que aseguraba a sus seguidores la salvación y la vida eterna después de la muerte, pudo haber sido adoptada en las primeras centurias del cristianismo con el deseo de expresar la misma idea de **inmortalidad**, e incorporada al repertorio iconográfico del **Arte Paleocristiano**. Al menos esto es lo que parecer inferirse de las escasas manifestaciones artísticas en las que encontramos el tema de la manzana formando parte del repertorio iconográfico de los primeros siglos, como por ejemplo en el mausoleo de Santa Constanza de Roma (siglo IV) donde aparece formando parte del tema de los mosaicos que cubren la bóveda anular, junto con pájaros entre ramajes, flores y otros frutos, y objetos diversos. Temática alusiva al Jardín Paradisiaco, y por lo tanto a la **inmortalidad**.

Sin embargo este primer simbolismo de inmortalidad parece haber tenido poca aceptación en ámbitos cristianos, a juzgar por las escasísimas manifestaciones artísticas paleocristianas en que aparece el tema de la

manzana. Por otra parte, desconozco la presencia de éste tema en sarcófagos, lápidas sepulcrales y otras piezas de la Alta Edad Media; piezas particularmente aptas para plasmar temas alegóricos a la inmortalidad. No obstante, parece factible que fuera durante estas centurias del alto Medievo cuando se asociara aquel árbol del Génesis, el árbol de la ciencia del bien y del mal, ubicado en el Jardín del Edén, del que nuestros primeros padres recibieron la expresa prohibición de probar sus frutos, con aquel otro mítico árbol del Jardín de las Hespérides. Desde luego el árbol del Paraíso terrenal alrededor del cual se enrolla la serpiente recuerda bastante a aquel otro árbol del Jardín de las Hespérides cuyo dragón defendía las manzanas de oro⁷⁵⁰.

La tradición ha considerado al manzano el árbol de la Ciencia del Bien y del Mal⁷⁵¹. Los teólogos siempre han discutido si se trataba de un naranjo, manzano, granada, vid o higuera, pero los artistas han utilizado preferentemente el manzano⁷⁵². Consecuentemente aquella

⁷⁵⁰ BRÉHIER, L.- "L'Art Chrétien. Son développement Iconographique des origines à nos jours". Paris, 1.928. (pág. 52).

⁷⁵¹ PEREZ-RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos", Madrid, 1.971. (pág.287).
Escribe: "se cree que el árbol de la Ciencia, del Edén cuyo fruto se prohibió a nuestros primeros padres era una manzana"
FERGUSON, G.- "Signos y Símbolos en el Arte Cristiano" Buenos Aires, 1.956. (pág.37).

⁷⁵² MATEO GÓMEZ, I.- "Consideraciones iconográficas sobre el drago, la palmera y el manzano del Jardín de las Delicias del Bosco". Traza y Baza, nº 1. 1.972 (pág. 14).
GUBERNATIS, A.- Ob. cit. (pág. 300).
CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M.- "Berceo, como fuente de iconografía cristiana medieval. Boletín de Arte y Arqueología Valladolid, 1.968/1.969. (pág. 180). Habla de la variedad de frutas del pecado, e indica que la manzana es la que la mayor difusión ha tenido.

"manzana que, según la leyenda del Juicio de Paris, simboliza una declaración de amor, es considerada después del pecado original, como **símbolo de la Tentación y del Mal**"⁷⁵³. "Como evocación del fruto del árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, la manzana ha quedado como un **símbolo de los deseos humanos, del pecado, la tentación y la discordia**"⁷⁵⁴, y ha sido incluida entre los **frutos maléficos**⁷⁵⁵. "En esta variedad de **frutas del pecado** están las granadas, higos, peras y **manzanas**, que son, precisamente, las frutas que dentro de la iconografía cristiana, según los países, han sido el mal bocado de nuestros padres, habiendo de añadir las uvas y las naranjas. De entre todas ellas la manzana ha obtenido la mayor difusión"⁷⁵⁶.

¿Cual pudo haber sido la causa que guiara a los teólogos a considerar a la manzana un fruto maléfico, cargado de connotaciones negativas; a considerarlo un fruto eminentemente fálico y alusivo a la lujuria y a los pecados de la carne?.

⁷⁵³ REAU, R.- Ob. cit. (pág. 134)

⁷⁵⁴ PÉREZ-RIOJA, J.A.- Ob. cit.. (pág. 287).
EGRY, A.- "Simbolismos funerarios en monumentos románicos españoles". Archivo Español de Arte, nº 173. 1.971. (pág. 10). Considera a la manzana símbolo del pecado original.

⁷⁵⁵ REAU, L.- Ob. cit. (pág. 134).

⁷⁵⁶ CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M.- Ob. cit. (pág. 180).

Las investigaciones realizadas a este respecto por medievalistas coinciden en afirmar que el origen de tal simbolismo se radica en la propia etimología del vocablo latino "*malum*", que con su doble significado: manzana y mal, evocaba el contenido erótico y fálico que este fruto había poseído en la cultura romana, y el juego de palabras y sus distintos significados propiciaba la confusión. Así la manzana pasó a ser considerada **símbolo del pecado original**⁷⁵⁷, y de la **muerte**.

Posiblemente la apertura a la cultura clásica⁷⁵⁸, con el consiguiente conocimiento de la mitología greco-romana que tuvo lugar bajo la reforma cluniaciense, junto con las interpretaciones de textos bíblicos realizadas por Padres de la Iglesia a lo largo de los siglos del Alto Medievo, fueron factores determinantes que contribuyeron a incrementar el bagaje simbólico cristiano, y que pudieron propiciar la inclusión del tema de la manzana en la iconografía románica, albergando la idea de pecado y de muerte, tan apropiada a la filosofía religiosa de la Orden de Cluny.

Las exigencias y estímulos espirituales que

⁷⁵⁷ REAU, L.- Ob. cit. (pág. 134).
PEREZ-RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág.287).

⁷⁵⁸ DAVY, M.M.- "Initiation a la Symbolique Romane (XIIe siècle)". Paris, 1.964. (pág. 111).

guiaron a la Orden Cluniaciense favorecen la aparición de una serie de temas capaces de imprimir en el alma hondos sentimientos de temor al castigo, de arrepentimiento, de penitencia y contrición, para conseguir el perdón divino y la salvación eterna. Uno de los principales esfuerzos del movimiento reformador fue el de mantener vivos la conciencia del pecado, y en este marco la presencia del fruto maléfico por excelencia, es decir de la manzana, dentro de la iconografía románica se adapta perfectamente, puesto que por este fruto había hecho su aparición el pecado, el mal, en definitiva, la muerte en el Mundo.

El Arte Románico francés cuenta entre su flora esculpida con varios manzanos; es en la abadía de Cluny, en la región de Borgoña -región donde la flora, sobre todo de finales del siglo XI y principios del XII, ocupa un importante lugar y donde se hallan algunos ejemplos de verdadero realismo- donde aparecen los más bellos y realistas en dos capiteles del interior de la iglesia. Uno de ellos presenta el tema de los ríos y los árboles del Paraíso; los cuatro árboles elegidos fueron el manzano, la higuera, la viña y el olivo, y sus troncos y ramas repletas de hojas y frutos serpentean y se adaptan a cada una de las caras de la canastilla; es curiosamente en el manzano y en la vid, donde el realismo se hace verdadera-

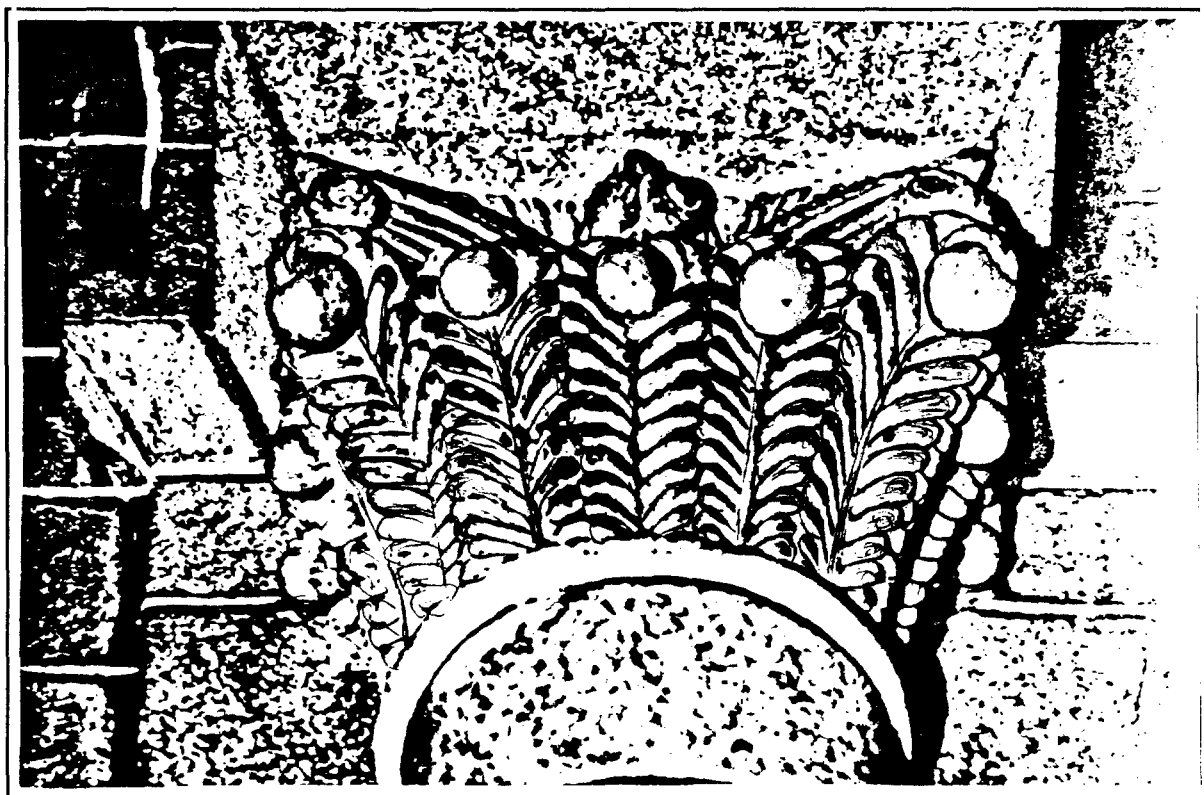
mente evidente. En otro de los capiteles aparecen Adán y Eva ocultándose detrás del manzano, después de su falta, mientras que la serpiente se enrosca en el tronco del árbol⁷⁵⁹

En la escultura románica española el manzano y su fruto son bastante frecuentes. El manzano, como elemento imprescindible en la escena del Pecado Original, -tema repetido en numerosos programas iconográficos, que además gozó de gran aceptación apareciendo frecuentemente en la decoración esculpida de capiteles y arquivoltas- lo hallamos tanto en la escultura románica oficial como en la de ámbito rural (Il. 181). Su fruto, la manzana, captado con mayor o menor realismo, lo encontramos incorporado a un elevado número de capiteles de temática vegetal, junto a grandes hojas de acanto, palmetas y helechos, de cuyos ápices pende; así, aparece en varios capiteles de la Catedral de Santiago de Compostela (Il. 182), en la iglesia y cripta de San Isidoro de León (Il. 183), en San Martín de Frómista (Palencia), en la Catedral de Jaca, en el Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos) (Il. 184), y en otros numerosos recintos sagrados, tanto de ámbito oficial como rural.

⁷⁵⁹ JALABERT, D.- "La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France". Paris, 1.965. (pág. 66).



IL. 181.- Capitel del "Pecado Original" San Martín de Fromista (Palencia).



Il. 182.- Catedral de Santiago de Compostela.



Il. 183.- San Isidoro de León.



Il. 184.- Capitel. Claustro Santo Domingo de Silos (Burgos).

La notoria falta de naturalismo en la representación plástica de este fruto dificulta su identificación⁷⁶⁰, y así con excesiva frecuencia numerosos medievalistas han optado por utilizar términos, tales como: "bolas", "frutos bulbosos", "pomos" para referirse a

⁷⁶⁰ Con frecuencia es tan evidente su carácter geométrico, tan perfecta la esfera representada, que nos recuerda a aquellas piezas hispano-visigodas, utilizadas como amuleto, realizadas en hierro y bronce, llamadas *bullas*; "cápsulas compuestas de dos placas cóncavas adheridas entre sí por los bordes. La denominación procede de Roma que aplicó el término de "bulla" a todo objeto redondeado e hinchado por analogía a la burbuja. La bulla romana por excelencia fue un adorno de vestido que, en ocasiones, se usó en calidad de *amuleto*, *alejador de males* y, frecuentemente, como insignia de triunfadores, que durante las ceremonias en que recibían los premios las llevaban colgadas al cuello, mediante cadenilla, al modo de una condecoración. A Roma había pasado este objeto de Etruria, y de la Roma pagana se transmitió al mundo cristiano, que los decoró con sus símbolos, convirtiéndolos, así en elementos distinguidores de su fe". OLAGUER-FELIÚ, F.- "El Arte Medieval hasta el año mil". Madrid. 1.989. (pág.140).

dicho elemento. Sin embargo hay un reducido número de medievalistas: Anne de Egry⁷⁶¹ y el padre Pinedo⁷⁶², que no han dudado en identificar la manzana en diferentes capiteles románicos y en tratar de su simbolismo.

Anne de Egry, en el artículo: "Simbolismo funerario en monumentos románicos españoles" estudia el posible carácter simbólico de ciertos capiteles vegetales, concretamente de aquellos ubicados en el Panteón de los Reyes de San Isidoro de León que muestran hojas de acanto con manzanas y piñas; tema también utilizado en capiteles de otras capillas del período románico, como en Silos, donde aparecen en la portada exterior de la capilla del cementerio. En palabras de la autora: "Si la piña es el símbolo de la fertilidad y en consecuencia de la vida eterna, si la manzana es un claro **símbolo del pecado original** y de la **muerte**, pero también de la **redención** del hombre a través de Cristo, creemos que parece evidente el uso intencionado de los símbolos de la muerte y de la vida eterna en este caso particular"⁷⁶³

Para el padre Pinedo, ferviente partidario de

⁷⁶¹ EGRY, A.- Ob. cit. (pág. 10). Hablando del Pórtico de la Iglesia de San Isidoro de León, el Panteón de los Reyes (1063) dice que en el centro de la capilla dos robustas columnas cilíndricas sostienen las arcadas de la bóveda, y tienen dos capiteles con hojas de acanto y con manzanas y piñas.

⁷⁶² PINEDO, R.- Ob. cit. (pág. 51).

⁷⁶³ EGRY, A.- Ob. cit. (pág. 10).

del carácter simbólico de la flora esculpida, apoyándose en textos patrísticos, que comentan y extraen complejas interpretaciones del Cantar de los Cantares, entiende que aquellas las manzanas, que nacen de las hojas espinosas que con tanta profusión decoran nuestros capiteles románicos, son símbolos del buen olor de las **virtudes**, del olor de **Cristo**. Considera al manzano un símbolo de Cristo, a cuya sombra la Iglesia y todas las almas santas hallan refrigerio y perfecto descanso⁷⁶⁴.

Los estudios de simbología medieval, basándose en distintos textos patrísticos en los que analiza e interpreta el Cantar de los Cantares, consideran a la manzana un símbolo de Cristo y de su obra redentora, pues así como Adán introdujo el pecado y la muerte en el Mundo, Cristo, tomando sobre sí los pecados del hombre, los purificó, e introdujo la Salvación⁷⁶⁵.

⁷⁶⁴ PINEDO, R.- Ob. cit. (pág. 51).

⁷⁶⁵ FERGUSON, G.- Ob. cit. (pág. 37).
 PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 287)
 EGRY, A.- Ob. cit. (pág. 10).
 PINEDO, R.- Ob. cit. (pág. 51).

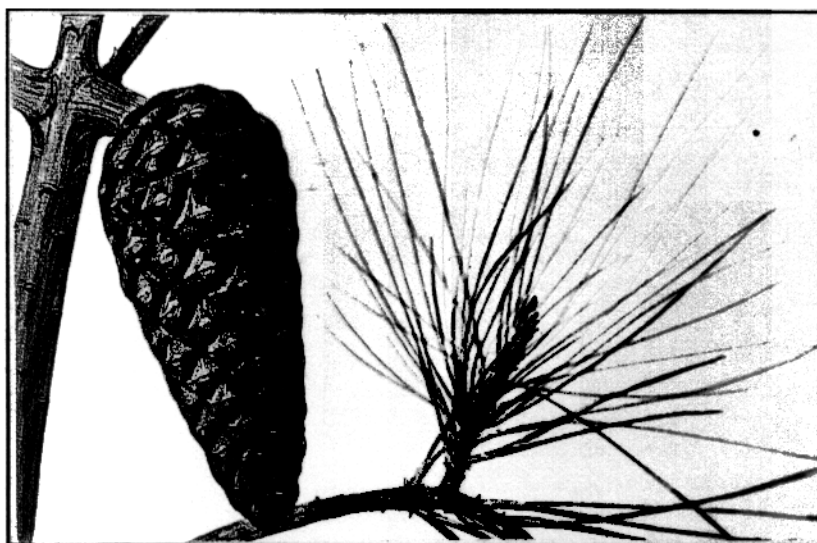
P I Ñ A

LA PIÑA.

Piña es el nombre que se da al fruto de las coníferas⁷⁶⁶; gran familia botánica que hizo su aparición en la Era Paleozoica, tuvo su gran esplendor durante el Mesozoico, reduciendo su importancia a lo largo del Terciario, y hoy ocupa una posición predominante en la vegetación de la Tierra. Son en general grandes árboles muy ramificados, cuyas ramas se disponen a manera de verticilos, por pisos, que en general representan un año de crecimiento. Las hojas son relativamente pequeñas, pero muy numerosas, aciculares (pinos, enebros, etc.) o escuamiformes (sabina, cupressus, thuya, etc.) rara vez planas y romas; se disponen sobre el tallo de distinta manera, siendo la más frecuente la helicoidal. Las hojas coriáceas y xeroformas son en la mayoría plurienales, durando en las ramas de cuatro a cinco años; en cuanto a las flores, un mismo árbol las tiene masculinas y femeninas; aquellas constituidas por gran número de estambres apiñados de abundante polen amarillo que sueltan en pri-

¹ Plantas gimnospermas que se caracterizan por carecer de auténtico fruto, ya que las hojas carpetares, es decir, las portadores de ovulos se agotan en la producción de estos y no existe ovario. Por tanto no se puede hablar de frutos verdaderos pues las protecciones seminales proceden muchas veces de órganos auxiliares; órganos que se tornan leñosos, constituyendo las piñas (LOSA, T.M.; RIVAS, S. y MUÑOZ MEDINA, J.M.- "Botánica descriptiva". II. Fanerogamia. Granada 1.961., págs. 15 y 16)

mavera; las femeninas agrupadas en los llamados conos, que dieron nombre a las coníferas, y que cuando maduran las simientes forman las piñas, de tamaño variable según las especies, compuestas por varias piezas leñosas triangulares, colocadas en forma de escama a lo largo de un eje común, y cada una con dos piñones por regla general, o dicho en términos propiamente botánicos: "las piñas están formadas por numerosas escamas densamente imbricadas, cada una de las cuales remata en una especie de escudete romboidal de forma diversa; el escudete de sus escamas es grueso, apiramidado, con una a modo de quilla transversal muy aparente y con una especie de pezoncito en el centro"⁷⁶⁷. (Il. 185)



Il. 185.- Ramita con estróbilo de forma alargada y cónica del pino de Alepo (*Pinus halepensis*)

⁷⁶⁷ FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. El Dioscórides renovado". Madrid, 1.980 (pag. 90)

Entre las coníferas se hallan el pino y el abeto, dos grandes géneros botánicos que a su vez constan de numerosas especies y que a juzgar por la parca descripción que Dioscórides hace de ellas en su *Materia Médica*, por su abundancia en todo el globo terráqueo y por la utilidad que su madera, resina y frutos tuvieron y tienen para el hombre, hace suponer que las coníferas, sin duda, fueron conocidas y usadas desde los albores de la Humanidad.

En efecto, lo recabado por Dioscórides en el primer libro de su *"Materia Médica"* muestra el conocimiento que a principios de nuestra Era se tenía de las coníferas y de sus diferentes especies, pues escribe: "La picea, muy conocido árbol, y el pino son de un mismo linaje, aunque en especie difieren... El fruto del pino y la picea, el cual se halla dentro de sus propias piñas, tiene por nombre "pityides" que quiere decir piñón"⁷⁶⁸. Laguna⁷⁶⁹ con sus dotes renacentistas de observación añade en su comentario: "Difieren entre sí el pino y la picea como lo legítimo y lo bastardo; porque ciertamente la picea no parece ser otra cosa sino un pino bastardo,

⁷⁶⁸ DIOSCORIDES, P.- "Acerca de La Materia Medicinal y de Los venenos mortíferos". Ediciones de Arte y Bibliofilia. Madrid, 1.983. Libro 1, capítulo LXX.

⁷⁶⁹ Andrés Laguna nació en Segovia en año 1.499. Estudió en Salamanca, Paris, Bolonia. Fue un médico prestigioso en toda Europa, llegando a estar al servicio del Papa Julio III. Fue traductor y comentarista de la *"Materia Médica"* de Dioscórides. Murió en Segovia en el año 1.560.

que tiene mucho del l rice y del abeto. Produce la picea sus hojas más cortas y menos puntiagudas que las del pino; empero, las piñas más luengas... Hace el pino sus hojas de dos en dos (igual que la picea) muy derechas y tiesas, y tan agudas que ofenden..."⁷⁷⁰.

La Botánica Descriptiva actual aporta unos conocimientos más completos sobre esta gran familia que constituye las coníferas. Sólo nos centraremos aquí en dos de sus géneros: el pino y la picea, para poder realizar un análisis comparativo en cuanto a descripción y propiedades.

El **pino** es un árbol, en su mayoría, de tronco elevado con ramas cubiertas de hojas persistentes durante el invierno, de dos clases: unas en forma de escamas y otras aciculares; flores agrupadas en inflorescencias ament ceas, cuyo conjunto al madurar forman una piña leñosa que contiene las semillas, llamadas piñones. Son plantas que viven formando bosques, raras veces aisladas en las zonas templadas y frías del Hemisferio Boreal, donde se encuentran unas setenta especies, entre las que mencionaremos el: *Pinus Silvestris*, L., el *Pinus Pinaster Solander* y el *Pinus Picea*, L. por estar presentes en el paisaje ibérico.

⁷⁷⁰ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (Libro 1, capítulo LXX).

El *Pinus Silvestris*, L., conocido también como pino de Escocia, serrano, bermejo, royal, albar o pino de Balsaín, es un árbol de porte elegante, piramidal en su primera edad, aparasolado e irregular en la vejez; puede alcanzar hasta 50 m de altura. Tienen la corteza rojizo-amarillenta en los tallos jóvenes, que se desprenden en láminas papiráceas; hojas de color verde claro, cortas, que a veces no miden más de 4 cm, caedizas cada tres años; piñas mates también pequeñas, de 4 cm de longitud; y semillas pequeñas. Florece en primavera y madura en otoño del año siguiente. Es una especie muy difundida en el Norte y Centro de Europa, mientras que en el S.O., solo aparece en las montañas. En España se encuentra en el Pirineo y en otras montañas del Norte hasta las de León, localizándose principalmente en el cuadrante N.E. de la península.

El *Pinus Pinaster Solander*, conocido también como pino ródano, marítimo, negral, rubial es un árbol de mediano porte, de corteza gruesa resquebrajada, hojas punzantes de hasta 25 cm; piñas resultas casi sentadas, lustrosas, cónico-alargadas de 12 a 18 cm (estas piñas son las más largas de las que se crían en la península), escamas con apofisis piramidal alargada y semillas no comestibles. Florece en primavera y madura sus piñas en otoño del año siguiente. Su presencia es siempre litoral,

de zonas sin heladas. En la península Ibérica se crían sobre todo en terrenos arenosos de gran parte del país desde las comarcas gerundenses del Ampurdán hasta la costa de Portugal. Por ser un árbol de tierras bajas, falta en las montañas elevadas.

El *Pinus Pinea*, L. o pino piñonero, es un árbol de pequeño o mediano porte, de ancha copa oblonga, con la corteza del tronco parduzca, con grietas rojizas; hojas algo punzantes de 8 a 15 cm de longitud; piñas obtuso-ovoideas, gruesas, lustrosas, casi siempre solitarias con apófisis romboidal-apiramidadas; semillas gruesas con almendra comestible. Florece en primavera y las piñas maduran cada tres años. Este pino es el más característico en las tierras mediterráneas, y en la península se cría en toda la zona subatlántica, y parte se interna en las mesetas, incluso formando extensas poblaciones, como en Castilla la Vieja⁷⁷¹.

Otro género de coníferas citado por Dioscórides lo constituye la *Picea* que se caracteriza por presentar piñas colgantes con escamas persistentes, por lo que caen enteras al suelo una vez soltadas las simientes, es decir, las piñas no se deshacen cuando maduran. La especie más importante de Eurasia es la *Picea excelsa*, "abeto ro-

⁷⁷¹ LOSA, T.M.; RIVAS, S. y MUÑOZ MEDINA, J.M.- Ob. cit. (pag. 52).

jo", "piña-abeto", árbol de gran talla con la corteza de color rojo, las ramas horizontales y la configuración piramidal. Crece en la mayor parte de Europa, formando grandes bosques pero es muy raro en España como árbol silvestre, presentándose de una manera muy aislada, como reliquia casi en el Pirineo. Sin duda por el color rojo de la corteza, Andrés Laguna identificó la *Picea* de la que habla Dioscórides con el pino silvestre o albar, del cual afirma se halla en Balsaín de Segovia. Sin embargo el Dr. Font Quer nos dice: "repetidas veces le he buscado en este sitio y no he visto ninguna picea que justamente se deba llamar pino-abeto, sino sólo muchos pinos albares"⁷⁷².

Como ya se ha indicado, varias son las especies de coníferas que se crían en la península y numerosos los sinónimos, sobre todo castellanos y catalanes, empleados para designarlas; de los cuales unos hacen referencia al lugar de crianza: así el *pinus pinaster* es conocido en Castilla como "pino de las landas", "marítimo", "ródeno" (que debe entenderse según el Dr. Font Quer como pino del ródeno porque no alude a lo bermejo de su tronco como el pino albar, sino a las areniscas rojas en que se localiza; aquellas areniscas terciarias que dan la piedra de

⁷⁷² FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 90).

amolar y las aguas más finas y sin cal, y en Cataluña "pi maritim" y "pi bord" y al *Pinus Silvestris*, L. por pino serrano, pino de Balsaín. Otros sinónimos, por el contrario, hacen referencia a algún aspecto representativo del árbol, así en Castilla el *Pinus Silvestris* es conocido como "pino bermejo", "pino albar", "pino blanquino", y en Cataluña "pi roig", "pi ros", "pi vermell" (aludiendo a lo rojizo o rubio de la parte externa de su corteza en la parte alta del tronco).

Desde el punto de vista etimológico el vocablo "**pino**" procede del latín "*pinus*", y este del griego "πῖνχῆ"; voz empleada por Teofrasto⁷⁷³ para denominar el pino silvestre. El fruto, es decir la "**piña**" procede del término latino "*pineae*", indicando su procedencia, pues significa "del pino". Dioscórides da el nombre griego de este fruto, al que denomina "*pityides*", que significa piñón, haciendo referencia al fruto y no al árbol.

⁷⁷³ Teofrasto nacido en la isla de Lesbos, en el año 372 a. J.C. muerto en Atenas 85 años después, ha sido llamado "Padre de la Botánica"; título merecido por la exhaustiva clasificación de las plantas que llevo a cabo, con la que fundó las bases de toda la botánica científica. En dos de sus obras: "Estudio de las Plantas" y "Origen de las plantas" explicó y mostró la manera de distinguir los órganos de estas e inventó un método de describirlas con regularidad desde la raíz hasta el tallo; método que ampliado se convirtió en el fundamento de toda la posterior nomenclatura botánica. Teofrasto, siendo joven se traslado a Atenas, formando parte de la Academia de Platón, donde sin duda conocería a Aristóteles con quién forjaría una gran amistad; lo prueba el hecho de que al verse Aristóteles obligado a abandonar Atenas en el año 323 dejó el Liceo que había fundado 12 años antes al cuidado de Teofrasto, legándole una extensa biblioteca y los manuscritos de todas sus obras. Teofrasto siguió la tradición de su amigo y estuvo al cuidado de la obra de este por espacio de 35 años, ampliándola y reorganizándola. Atrajo a gran número de alumnos y consiguió reunir unos conocimientos enciclopédicos. Se dice que escribió 227 tratados que abarcan desde temas médicos y cuestiones biológicas, a obras de gran popularidad como la titulada "Los caracteres" que se trataba de una serie de unos 30 esbozos de las típicas debilidades de los seres humanos.

Estos vocablos junto con la descripción tan parca que da Dioscórides parece indicar el amplio conocimiento que sus contemporáneos tenían de las coníferas, haciendo innecesario una descripción pormenorizada y exhaustiva del árbol y de sus frutos, por lo que no se detendrá en ella, extendiéndose en cambio en el análisis de las virtudes o propiedades que a sus frutos, hojas, corteza, resina, etc. se le atribuían en aquellos tiempos. En el Libro 1, capítulo 70 inicia una larga enumeración, nos dice: "Es la corteza de entrambos (pino y pinea) estríptica; por donde molida y aplicada conviene mucho al sahorn y escocimiento. Mezclada con litargirio y manná de incienso es útil a las llagas superficiales y a las quemaduras del fuego. Puesta en perfume provoca el parto. Bebida restringe el vientre y mueve la orina"... "Las hojas de aquestos árboles, majados y puestos en forma de emplasto, mitigan las inflamaciones y hacen que las heridas no se apostemen. El vinagre caliente con que se hubieren cocido majadas relaja el dolor de los dientes, si se enjuagan en él. Bebidas con agua o con aguamiel son útiles a los que padecen del hígado"... "De la tea de entrambos árboles desmenuzada en astillas se hacen espátulas, convenientes a las preparaciones de las medicinas que mitigan cansancio, y en las calas que se meten en las naturas de las mujeres"... "cogese el hollín de la tea cuando se quema

como muy útil para hacer tinta de escribir fina, y para mezclarse con los ungüentos con que se adornan las pestañas y cejas, el cual también aprovecha a la corrosión de lagrimales, a las pestañas pegadas y a la lágrima que continuamente destila"

El fruto de estas coníferas, es decir el piñón, es altamente nutritivo. Dioscórides también aconsejaba su consumo por sus virtudes medicinales: "La virtud del cual es estriptica; comidos por si los piñones o mezclados con miel son muy útiles a la tos y a las enfermedades del pecho. Los piñones mondados y comidos o bebidos con la simiente de los cogombros y con un poco de vino paso provocan la orina y tiemplan el ardor de la vejiga y riñones. Bebidos con zumo de verdonagas valen contra la mordificación del estómago, restauran las fuerzas perdidas y reprimen los humores corruptos. Cogidos frescos del árbol, y con su cáscara propia majados y cocidos en vino paso, notablemente aprovechan a los que tienen antiguos y asimismo a los tísicos, bebiéndose del tal cocimiento cada día tres ciatos"⁷⁷⁴.

Si corteza, hojas y fruto remediaban tantos males, qué uso se haría de la resina obtenida de estas coníferas, cuyo conocimiento según los dice el Dr. Font

⁷⁷⁴ DIOSCÓRIDES, P.- Ob. cit. (Libro I. Capítulo LXX "Del Pino y de la Picea", paje. 46).

Quer es antiquísimo. En primer lugar, para hablar con propiedad, habremos de utilizar el término trementina, pues es así como se denomina al jugo resinoso, viscoso, odorífero e inflamable que fluye de los pinos y abetos. Esta oleorresina se localiza en la corteza y en las capas más exteriores del leño⁷⁷⁵ y se extrae por cortadura en la corteza. De ella el hombre ha sabido obtener múltiples derivados: la esencia de trementina o aguarrás, pues la tercera parte de la trementina es esencia que se obtiene destilándola con agua o vapor recalentado, la colofonia o pez griega que es el residuo de la destilación de la trementina, es una resina líquida llamada así porque antiguamente se traía de Colofón, ciudad asiática; el alquitrán vegetal o brea del pino obtenido por destilación seca de la madera y residuos de resina; y aceites, barnices, etc.

Dioscórides dedica los capítulos LXXIII, LXXIV y LXXV a la recopilación de las propiedades y usos de todos los derivados de la resina, así nos dice: "La resina líquida, llamada colofonia lamida es singular remedio contra la antigua tos".. "De las resinas secas que manan de las piñas, aquella del abeto sobrepuja en valor a todas las otras porque son olorosas y se parecen en su

⁷⁷⁵ La resina que fluye de manera natural de los pinos se denomina "galipodio".
GÓMEZ PAMO, J. R.- "Tratado de Materia Farmacéutica Vegetal" Tomo II. Madrid, 1.907.
 (puje. 595).

olor al incienso".. "Las resinas quemadas son útiles para la composición de olorosos emplastos y de las medicinas que mitigan cansancio y para teñir los ungüentos".. "De las maderas más grasas de la picea y del pino se coge la pez líquida, útil a los que bebieron veneno, a los tísicos, a los que acumularon materia en lo vacío del pecho, a los que padecen de tos y de asma, y a los que no pueden arrancar los humores gruesos del pecho, si se lame de ella con miel la cantidad de un ciato. Administrase convenientemente en unción contra las inflaciones de la campanilla y de las agallas, y contra las esquinancias. Instílese con aceite rosado en los oídos que manan materia y mezclada con sal molida, se aplica sobre las mordeduras de serpiente, extirpa las uñas carnosas, sana los empeines y resuelve los apostemas de la madre y las durezas del sieso. Cocida con harina de cebada, dentro de orina de niño rompe los lamparones. Reprime las llagas cundientes, aplicada con azufre o con corteza de picea o con salvados. Mezclada con ceroto y manna de incienso, congutina e hincha de carne las llagas hondas y sana las grietas de los pies y las resquebrajaduras del sieso. Untadas con miel, mundifica y encarna las llagas. Puesto en forma de emplastos con pasas y miel rompe y descostra

los carbúnculos y las llagas llenas de corrupción⁷⁷⁶.

Del aceite de la pez nos dice: "Hácese el aceite de pez separando el licor acuoso que anda encima de ella nadando, como sobre la leche el suelo"... "tiene este aceite las virtudes de la pez líquida. Mezclado con harina de cebada y untada hace renacer los cabellos caídos a causa de la alopecia, ni más ni menos que la pez líquida, y sana las llagas y la sarna de todo género de bestias"⁷⁷⁷.

El hollín de la pez "es útil para los ungüentos con que se adornan las cejas y para hacer que las pestañas renazcan. Aliciente de esto, conviene mucho a los ojos débiles, lagrimosos y exulcerados"⁷⁷⁸.

Después de esta larga exposición de propiedades poco pudo añadir Laguna en su comentario, en el que escribe: "Todas las resinas calientan y son desecativas de humores, aunque unas más que otras; la que mana del pino, strobilina, es la más caliente y aguda"⁷⁷⁹.

Durante siglos sus propiedades siguieron vigentes y aún a principio de nuestro siglo la medicina popular hacía buen uso de la trementina y otros productos del

⁷⁷⁶ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (Libro Primero, Capítulo LXXIII y LXXIV, págs. 49 y 50).

⁷⁷⁷ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (Capítulo LXXV. paje. 50).

⁷⁷⁸ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (Capítulo LXXVI. paje. 50).

⁷⁷⁹ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (Capítulo LXX, págs. 46 y 48).

pino. "La pez que se obtiene de la leña del pino, untuosa y negruzca se empleaba contra la roña de los ganados para sanar las diversas enfermedades cutáneas"⁷⁸⁰. El Dr. Font Quer nos dice que las farmacias -al menos en Cataluña- se proveían de los productos de las coníferas, comprados a los campesinos para preparar con ellos sus recetas, empleándose tanto la trementina como la colofonia en la elaboración de diversos emplastos, ungüentos y linimentos. De hecho, con agua trementinada y azúcar se prepara un jarabito casero contra la tos y la bronquitis. Sin embargo el mismo Dr. Font Quer desaconseja el uso del aguarrás o esencia de trementina, como no sea a dosis muy pequeñas, indicando de mayor conveniencia para tal uso, el empleo de los cogollitos tiernos del pino pinaster o de otro, tomados en infusión, resultando una perfecta medicina anticatarral. Y aún hoy las yemas tanto del pino silvestris como del pinaster son utilizadas como medicamentos.⁷⁸¹

La farmacología actual ha reconocido su utilidad; de hecho la trementina se ha venido utilizando en los tratamientos antiinflamatorios hasta la aparición de los antibióticos, y se ha reconocido la virtud balsámica

⁷⁸⁰ FONT QUER, P.- Ob. cit. (puje. 93).

⁷⁸¹ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 92).
LOSA, RIVAS y MUÑOZ MEDINA.- Ob. cit. (puje. 54).

y vulneraria aplicada al exterior, por lo que apenas hay linimento, emplasto o ungüento para el uso de herida y úlcera en que la trementina no entre.

Esta larga enumeración de virtudes atribuidas a la corteza, hojas, piñones y resina de las coníferas, útiles a tantos usos y capaces de remediar tan variados males, induce a pensar que tales conocimientos fueran producto de una detenida observación, y de una lenta y laboriosa recopilación de datos, iniciada sin lugar a dudas en Mesopotamia, albergue de uno de las más importantes hogares culturales de la Humanidad. Aquella región geográfica surcada por los ríos Tigris y Éufrates, vergel de la naturaleza donde el clima, la fertilidad del suelo, y el agua y humedad aportados por los grandes ríos se conjugaron de tal forma que permitieron todo tipo de vegetación, entre la que se hallaría alguna especie de conífera. Aquella tierra conquistada por el hombre en edades remotísimas reunía las condiciones para ser considerada un jardín paradisiaco, don de dioses; no en vano los babilonios situaron en Eridú su paraíso terrenal⁷⁸², y en el Génesis (capítulo II.8-14) leemos: "Yahve-Dios hizo nacer de la tierra todo árbol delicioso a la vista

⁷⁸² LECHLER, G.- "The Thee of Life in Indo-European and Islamic cultures". Ars Islamica. 1.937, (puje. 369).

y de frutos buenos para comer. Un río salía de Edén que regaba el huerto. Pronto se dividía en cuatro ramales: el nombre de uno era Pisón, el nombre del segundo es Gihón, el nombre del tercero Hiddekel (Tigris) y este es el que va hacia el Oriente de Asiria, y el cuarto río es el Éufrates". Es posible que no exista en la literatura oriental un texto más evocador para narrar el despertar de la Humanidad en estas tierra mesopotámicas consideradas por la tradición bíblica como un huerto, un jardín, oasis de sombra y de frescura.

Está arqueológicamente constatada la llegada del pueblo sumerio, en el milenio IV a. J.C., a las tierras de la Baja Mesopotamia donde se estableció sólidamente dando comienzo la Civilización del mismo nombre, en la que beberán, sin género de dudas, asirios, babilonios y persas.

Del elevado estadio cultural alcanzado por el pueblo sumerio hacía el año 3.000 a. J.C. nos habla la aparición de la escritura pictográfica y las manifestaciones plásticas: sellos cilíndricos en su mayoría, que dan a conocer aspectos de la vida cotidiana y escenas rituales ligadas a los cultos religiosos.

Los sellos sumerios⁷⁸³, cuyas composiciones están marcadas por el equilibrio y la simetría, ilustran mejor que ninguna otra manifestación artística el culto mesopotámico; en ellos encontramos ya en el III milenio a. J.C. repetidas veces el mismo tema: un árbol (el Höm) eje de la composición, flanqueado por dos personajes: hombres o dioses. Esta escena repetida tantas veces, ha sido con frecuencia considerada, sin duda dentro de una visión excesivamente simplista, de carácter exclusivamente narrativo, sin embargo obviamente también encerraba un concepto, una idea, que al hombre sumerio -artífice de la escritura pictográfica- le resultaría fácil extraer y asimilar.

Sin género de dudas se puede decir que en los sellos sumerios se está plasmando una escena ritual de carácter religioso y contenido simbólico, en la que posiblemente todos y cada uno de los elementos presentes en la composición encerraban un significado concreto. Quizás por ello, este tema arraigó tan hondamente en la cultura mesopotámica, que el Arte Asirio (1.350 - 612 a. J.C.) lo asimiló e hizo propio, incluyéndolo en su repertorio decorativo.

783

Los sellos sumerios, como todos los mesopotámicos, tienen la forma de un pequeño cilindro que lleva grabada su parte externa, de forma que imprime su dibujo al hacerse rodar sobre la arcilla de una tableta o del sellado de un paquete de mercancías; estos dibujos debían poseer una armonía interna capaz de mantenerse, incluso en pequeñas marcas, y constituyen un sorprendente despliegue de creatividad y originalidad, tanto es así que pinturas murales y otras decoraciones mesopotámicas a menudo parecen depender de las composiciones de los sellos.

Los asirios, pueblo establecido en la región del Alto Tigris, sojuzgados durante siglos por accadios y sumerios de Ur, participarán después en la Civilización Mesopotámica, al extender los límites de su reino por toda Mesopotamia con la creación de un nuevo imperio: el Imperio Asirio; al tiempo que adoptaban para sí sus manifestaciones plásticas. "La permanencia de tradiciones sumerias ancestrales en el Arte Asirio es un hecho palpable"⁷⁸⁴, todos los temas empleados son o tienen, origen mesopotámico, y los artistas asirios se preocuparán igualmente por conseguir aquel equilibrio y simetría de las composiciones sumerias.

En los sellos asirios es muy frecuente el tema o la escena, ya conocida de los animales o genios alados situados a uno y a otro lado de la planta sagrada; pero en estos cilindros y en los relieves escultóricos en que también aparecen se aprecia con claridad el objeto que portan estos seres en sus manos: son piñas. Es incuestionable que la composición en sí: palmera (árbol sagrado en Mesopotamia) flanqueada por dos genios alados que sujetan una piña en una mano y un pequeño cubito en la otra, con la que parecen rociar o asperger a la planta, trasmite un mensaje. Indiscutiblemente se está haciendo

⁷⁸⁴ PARROT, A.- "Asur". Universo de las Formas. Madrid, 1.970. Madrid. (pág. 6).

referencia a una escena ritual de carácter religioso, por lo tanto la presencia aquí de las piñas no es un simple elemento decorativo ¿pero por qué la elección de la piña? ¿que simbolismo era capaz de albergar?. Pues bien, considero que los datos botánicos vertidos en páginas anteriores podrían facilitar las respuestas a estas interrogantes. La solidez de la madera del pino, sus hojas perennes y resistentes, la incorruptibilidad de su resina transmitirían perfectamente el concepto, la idea de vigor, fuerza vital, perpetuidad, en suma **inmortalidad**; razonamientos esgrimidos por varios investigadores: Chevalier⁷⁸⁵, CirLOT⁷⁸⁶, Pérez Rioja⁷⁸⁷. La piña como fruto del pino, es decir, como parte del todo al que pertenece podría gozar del mismo simbolismo. Sin embargo, he de decir, anticipándome a argumentos que esgrimiré más tarde, que el simbolismo de inmortalidad no tiene su origen en el Arte Asirio sino que se acuñará varios milenios más tarde. Por otra parte, no se puede olvidar que la piña también ha sido acreedora de otro significado: el de **fertilidad**,

⁷⁸⁵ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- "Dictionnaire des Symboles" Francia, 1.969. (pág.607).
Escriben: "En Extremo Oriente es un símbolo de inmortalidad... el pino aparecen en el Arte como símbolo del poder vital".

⁷⁸⁶ CIRLOT, J.E.- "Diccionario de símbolos". Barcelona, 1.991. (pág. 364).

⁷⁸⁷ PÉREZ RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos", Madrid, 1.971. (pág. 353).
Escribe: "el pino como el ciprés y el abeto por la solidez de su madera y sus hojas siempre verdes representa la perpetuidad de la vida...como otros árboles de hoja perenne es símbolo de inmortalidad".

recogido por CirLOT⁷⁸⁸, Egry⁷⁸⁹ y Olaguer-Feliú⁷⁹⁰ entre otros; cuyo origen posiblemente sí esté aquí, en la cultura mesopotámica. ¿Pero cual pudo ser la causa de la forja de este otro simbolismo de fertilidad? ¿quizás la abundancia de sus semillas?. No lo creo. Considero, en cambio, que la respuesta se halla analizando determinadas manifestaciones de Arte Asirio, tales como sellos y relieves escultóricos⁷⁹¹ en los que, ocupando una posición central, encontramos repetidamente la escena antes descrita y tantas veces repetida: en el eje de la composición, como queriendo el artista asirio resaltar la importancia ya otorgada por los sumerios, coloca una palmera datilera -árbol simbólico, sagrado en toda Mesopotamia, considerado el árbol de la vida- aquí totalmente estereotipada, y a ambos lados dos seres mitad dioses, mitad hombre, que dirigiéndose solemnemente hacia el árbol portan en una mano una piña y en el otra un cubito. (Il. 186).

⁷⁸⁸ CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (pág. 364) Cita, a su vez, a Harold BAYLEY, "The lost language of Symbolism". Londres, 1.952.

⁷⁸⁹ EGRY, A.- "El simbolismo funerario en los monumentos románicos españoles". Arch. Esp. de Arte. nº 173, año 1.971. (pág. 10).

⁷⁹⁰ ~~OLAGUER-FELIU, F.- "El Arte Medieval hasta el año mil". Madrid. 1989. (pág. 101).~~

⁷⁹¹ Citamos como ejemplo un bajorrelieve de Nimrud, del siglo IX a. J.C. que se encuentra en el Museo Británico de Londres.



Il. 186.- Genio alado. Jorsabad, ciudadela (puerta A).

Por escasos conocimientos botánicos que se posean, la escena resulta tan evidente que es difícil entender como investigadores de renombre identifican este acto con una escena de libación o de aspersión con agua bendita⁷⁹², y hablan de purificación y protección sobrenatural. Para disipar tantas hipótesis baste recordar que la palmera es una planta dioica, es decir, hay palmeras masculinas que sólo producen polen y palmeras femeninas que fructifican sólo cuando reciben aquel polvito fecundante, cuyo agente es el viento, los insectos y sobre todo las aves; pues bien, teniendo en cuenta que la palmera es originaria de la parte suboccidental de Asia y que sus dátiles fueron para el hombre mesopotámico base de su alimentación hasta el año 2000 a.J.C., en que se inició el cultivo de los cereales⁷⁹³, sin duda fue objeto de una vigilancia venerada, y como consecuencia los asirios, y posiblemente antes que ellos los sumerios,

⁷⁹²

PARROT, A.- Ob. cit. (pág. 7). Extraemos un pequeño fragmento: "Se ha propuesto que se trata de la fructificación de la palmera. Creemos mejor, que el genio está obteniendo del árbol el fluido sagrado que emana del tronco y de sus hojas, para hundir después la piña en la situla y transformar así el agua de esta en agua bendita. Con ella precisamente, el genio aspergerá al rey para purificarlo, sin duda, pero sobre todo para conferirle una fuerza supraterrrestre que le permita triunfar sobre las potencias malignas".

Esta explicación, a mi juicio, sin carecer totalmente de coherencia, resulta más poética que realista. Es cierto que del tronco y piñas del abeto mana una resina que seca es muy olorosa, parecida al incienso, sin embargo nunca tal árbol fue considerado como planta sagrada en Mesopotamia y por otra parte, pese al esquematismo sumerio y asirio de este árbol sagrado, sus rasgos poco se parecen a las coníferas.

⁷⁹³

SALVAT.- Historia de Arte, Tomo 1. Barcelona 1.976. (pág. 188).

llegaron a deducir la sexualidad de este árbol⁷⁹⁴ y comprobaron que con una fertilización dirigida y efectuada planta a planta se aseguraba la fructificación de todas las palmeras hembras y se incrementaba la producción datilera.

¿Qué papel juega la piña en todo esto?. La piña sería el instrumento utilizado para llevar a cabo esta labor, pues sus numerosas y pequeñas piezas leñosas resultaban instrumentos perfectos para esta inseminación artificial. La piña introducida en los pequeños cubitos repletos de polen se impregnaba de aquel polvillo que era después espolvoreado sobre la palmera femenina a instancias de la persona responsable de tal cometido, sin duda un sacerdote disfrazado⁷⁹⁵ de dios o genio celeste⁷⁹⁶

⁷⁹⁴

FONT QUER, P.- Ob. cit. (págs. 958-959). Escribe: "La palmera la cultivaban en Babilonia y en Asiria. En un famoso relieve del Museo de Arte de Nueva York, se ve como un "biólogo" asirio fecunda las flores de la palmera hembra".

ROMAN, C.- "Descubrimientos perdidos" Barcelona, 1.975. (pág. 69). En su obra considera que los asirios y babilonios conocían la sexualidad de las plantas, aunque se acepte comúnmente que no fue descubierta hasta dos milenios y medio más tarde.

Historia General del Arte. Salvat. Tomo I. (págs. 189 y 195)

⁷⁹⁵

LECHLER, G. en su artículo: "The tree of life in indo-european and islamic cultures", (Ob. cit.) pág. 374 describiendo un sello asirio hace referencia a los disfraces sacerdotales: "El dios Asur de Asiria está como flotando como un sol alado sobre el árbol de la vida y a cada lado hay dos sacerdotes disfrazados de pez, símbolo de fuente de vida y resurrección".

FRANKFORT, H.- "Arte y arquitectura del Oriente Antiguo", Madrid, 1.982. (pág. 180, Ilustración 195). Recoge un relieve de Nimrud, del reinado de Tiglatpileser III que plasma una ceremonia religiosa en la que aparece una procesión de hombres desarmados que dan palmas al compás de alguna música. Van seguidos por una figura disfrazada con una máscara de león de la que sale un manto que la cae por la espalda y costados.

⁷⁹⁶

PARROT, A.- Ob. cit. (pág. 70). Escribe: "Estos genios eran divinidades menores pertenecientes al séquito de las cortes celestes, pues a imagen de los reyes los dioses también tenían sus cortes. No era necesario figurarlos siempre de la misma forma. Por ello se los encuentra representados, ya con aspecto de un ser humano alado, ya con el de una silueta alada semihumana, en cuanto al cuerpo, semianimal, en cuanto a la cabeza), siempre entregados a una tarea benéfica".

que se presentaba ante el pueblo como un ser sobrehumano alado y con cabeza de ave, identificándose con las divinidades celestes.

Considero, sin lugar a dudas, que se está ante una escena ritual de aspersión de polen, de fecundación de las palmeras; escena que para el hombre mesopotámico era símbolo de fertilidad. De esta manera, la piña fue impregmándose del simbolismo de fertilidad que expresaba toda la escena, llegando a poseer por sí sola tal significado.

Este acto de extraordinaria importancia: dar fruto a una planta en apariencia estéril, en un concepto más amplio otorgar vida, debió de ser entendido como un favor de los dioses hacia los hombres y exclusivo de la divinidad. Su escenografía se convirtió en un rito mágico que durante siglos mantuvo su vigencia y sus elementos, pero que coincidiendo con el período de máximo poder del Imperio Asirio fue objeto de modificaciones, así junto al árbol de la vida aparecerá el monarca haciéndose partícipe del don otorgado por los dioses al árbol sagrado; esto se ve en un relieve de Nimrud (finales del siglo IX principios del X a. J.C. que se expone el Museo Británico de Londres) en el que Asurnasirpal II, uno de los monarcas asirios más fuertes aparece ante el árbol de la vida mientras genios alados provistos de pequeños cubos y

piñas realizan el acto ritual fructificador. Más adelante encontramos esta escena en la ciudadela de Jorsabad, una de cuyas puertas está flanqueada por dos grandes guardias, genios alados que provistos de piñas y cubos, y dirigiendo sus miradas a quién se aproxima le hacen receptor de sus mercedes.

Aquel acto ritual de simbolismo antiquísimo: "la divinidad otorgado fertilidad a las plantas" adquirió otras connotaciones simbólicas en el período de máximo poder asirio; de aquellos dones concedidos por los mismos dioses participó el propio monarca, e incluso se hicieron extensivos a un determinado grupo de personas, como sugieren los relieves descritos. ¿Qué simbolismo encerraba?. Sobre el significado del relieve de Asurnasirpal II, Frankfourt entiende que aquellos genios alados que aparecen junto al monarca le rocían de agua sagrada, y se quiere recordar con ello la protección sobrenatural de que disfrutaba el rey: "aquellos seres sobrehumanos que aparecen en los relieves rociando agua sagrada de un cubo refuerzan el vigor del rey"⁷⁹⁷ y continúa: "este aparatoso montaje para el simple acto de refrescarse subraya el carácter del rey asirio, elegido por los dioses, aunque él mismo no fuera de sustancia divina". Para Parrot⁷⁹⁸,

⁷⁹⁷ FRANKFOUR, H.- Ob. cit. (pág. 172).

⁷⁹⁸ PARROT, A.- Ob. cit. (pág. 36).

Asurnasirpal II aparece bajo la protección vigilante de los genios celestes alados y androcéfalos que llevan una piña en la mano y hacen ademán purificador. A mi juicio, estas composiciones grandes y ceremoniosas, herederas de la tradición sumeria y de gran contenido simbólico, no proclamaban la santidad de la persona sacerdotal del rey, como afirma Henry Frankfort, sino la concesión de todo tipo de bienes o dones, la gracia de una larga vida lleva de frutos, o lo que es igual, de fuerza, salud, poder, etc.; dones incuestionables al ser otorgados por aquellos antiguos dioses sumerios que el pueblo asirio adoptó y asimiló.

Por otra parte, no es extraño que un concepto simple y concreto como el de la fertilización, aunque de importancia indiscutible para una sociedad agrícola como la mesopotámica, se enriqueciera, con el paso de los siglos, con nuevos conceptos que concatenándose con el original proporcionarán un abanico de significados, un amplio lenguaje simbólico, que en los momentos álgidos del Imperio Asirio sirvió como emblema propagandístico de aquella monarquía.

La trascendencia de este tema y de los elementos vegetales que lo configuran: palmera y piña, fue de tal magnitud que arraigó hondamente en la memoria colec-

tiva del hombre mesopotámico por lo que no puede extrañarnos su presencia en el Arte Aqueménida⁷⁹⁹ y Sasánida⁸⁰⁰.

Precisamente es en la ornamentación de estuco sasánida (elemento principal de su decoración arquitectónica), donde la riqueza de los temas geométricos y florales sobrepasa todo lo que otro arte coetáneo haya podido producir⁸⁰¹: cenefas con dibujos en zig-zags; bezantes saliendo de un par de alas desplegadas; frisos de flores de loto reunidos mediante arcadas con rosetas y semipalmas; follajes y bellotas, y piñas y palmetas, hablan por si solos de esta importancia y del esquematismo y abstracción imperante. Aunque del tema de la piña carezco de documentación gráfica que me permita asegurar su presencia, sin embargo las excavaciones realizadas en Hira (Mesopotamia) por Talbot Rice⁸⁰² y el estudio sobre ornamentación islámica llevado a cabo por Dimand⁸⁰³ han

⁷⁹⁹ El Arte Aqueménida -expresión plástica de un gran imperio, el primero en la Historia del Mundo por su extensión- englobará toda una síntesis de la civilización antigua, al vincular a su corona: Mesopotamia, Siria, Egipto, Asia Menor, ciudades e islas griegas y una parte de India. Aquellas civilizaciones milenarias serán asimiladas y admiradas por los aqueménidas que permitirán e incluso estimularán el desarrollo de aquellas.

⁸⁰⁰ Arte Sasánida es un arte neopersa en el que se integran las tradiciones aqueménidas y partas.

⁸⁰¹ GHIRSHMAN, R.- "Iran: Partos y Sasánidas". Universo de Las Formas. Madrid, 1962. (pág. 189).

⁸⁰² TALBOT RICE, D.- "The Oxford Excavations at Hira". Ars Islamica, 1.934. (pág. 51-73).

⁸⁰³ DIMAND, M.S.- "Studies in Islamic Ornament. I. Some aspects of Omayyad and Early 'Abbasid ornament". Ars Islamica, 1.937. (págs. 293-337).

aportado luz sobre este punto, al incluir y considerar a la piña un elemento más del repertorio decorativo sasánida, relegando al olvido la teoría sostenida hasta los años 30, y seguida por Wallis Budge⁸⁰⁴ que descartaba la piña en la decoración sasánida.

Este brusco giro, en cuanto a repertorio decorativo sasánida se refiere, es comprensible pues dado el elevado esquematismo, producto del proceso de abstracción que preside la decoración sasánida, no resulta fácil en muchos casos identificar los elementos vegetales o florales; así, si observamos un relieve de estuco de Ctesifon (siglo V-VI) hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York podemos ver: "bezantes saliendo de un par de alas desplegadas", como describe Ghirshman⁸⁰⁵, o también dos medias palmetas que enmarcan un fruto bulboso, posiblemente una piña, pero que la abstracción sufrida por una y otra hace difícil su identificación con aquella palmera y piñas originales.

Carezco de datos para aventurarme a afirmar si las piñas sasánidas encerraban algún simbolismo o por el contrario tenían un carácter exclusivamente decorati-

⁸⁰⁴ WALLIS BURGE, E.A.- "Assyrian Sculptures in the British Museum". London, 1.914, (pág. 49-53).

⁸⁰⁵ GHIRSHMAN. R.- Ob. cit. (pág. 189).

vo⁸⁰⁶. Pero lo tuviera o no, de lo que no cabe duda, es de este tema, que formó parte del repertorio sasánida y del lenguaje rítmico de aquella decoración, cautivó a todo Oriente extendiéndose más allá de sus fronteras, siendo adoptado por otras culturas e integrado en las manifestaciones artísticas de otros pueblos, entre ellos los árabes, que receptores del bagaje cultural y artístico de los pueblos que conquistaban e incorporaban a su Imperio no tardarán en hacer de la piña un elemento muy popular.

En efecto, el Arte Omeya asimiló las corrientes artísticas existentes en las tierras conquistadas; precisamente la temática y el estilo de los estucos sasánidas se adaptaban a la perfección al espíritu del hombre árabe. La piña, especialmente va a jugar un papel importante entre los motivos decorativos del Arte Omeya, y será posteriormente asimilada por el Arte Abasida. Se convertirá en un elemento de gran popularidad en la ornamentación Omeya y Abasida. Pero la piña no aparecerá como tema

806

Para esclarecer esta disyuntiva considero conveniente citar las palabras que del Dr. DSHOBADZ ZIZICHWILI, W. vierte en su artículo: "Antecedentes de la decoración visigoda y ramirense", publicado en la revista, Archivo Español de Arte, nº 106, año 1954, pág. 130: "Las formas de arte sasánida no son un conglomerado de influencias de diversos países orientales, algo desprovisto de tradición, sino, al contrario, un arte con un pasado casi milenario cuyas formas creativas están hondamente arraigadas en la cultura, en las creencias y en la religión del pueblo. Su profundo significado lo vemos en la representación del mundo animal y vegetal cuyos elementos particulares sobrepasan lo formal y encuentran su explicación en la religión de Zoroastro".

exclusivo, sino combinada con palmetas, hojas de vid, racimos de uvas; combinaciones que gozarán de gran popularidad en el Arte Islámico⁸⁰⁷. Concretamente la asociación de palmera y piña está presente a lo largo de todo el Arte Omeya y principios del Abasida. Sobre este punto, el estudio realizado por Dimand⁸⁰⁸ no deja dudas al respecto, pues a través del análisis de la decoración de la Cúpula de la Roca (Jerusalén), del Palacio de Massatha (Jordania), de la mezquita de Kairowan (Tunez), de Takrik (Irak), de Damasco y de otros ejemplos se sigue la pista de este tema, cada vez más abstracto, cada vez con mayor dificultad de identificación, pero siempre conservando los dos elementos: palmera y piña.

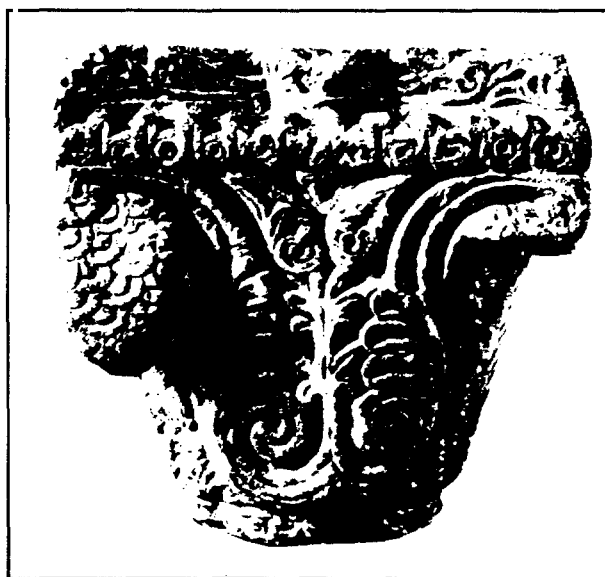
Este elemento vegetal -la piña- tan importante en la decoración del Arte Omeya y Abasida no tuvo un ámbito geográfico reducido a Mesopotamia y Siria puesto que también lo encontramos en Egipto (en paneles de madera tallados, de finales del siglo VIII, pertenecientes al Arte Tulúnida, hoy en el Museo de Arte Islámico de El Cairo), en Túnez y en España; donde como Pavón Maldonado indica: "De los vegetales reconocidos como naturalistas

⁸⁰⁷ Esto es aceptado por TALBOT RICE ("The Oxford Excavations at Hira", ob. cit.), DIMAND ("Studies in Islamic Ornament..." ob. cit.) y PAVÓN MALDONADO, B. que en su libro "El Arte Hispano-Musulmán en su Decoración Floral". Madrid, 1.981, (pag. 45), escribe: "es muy habitual que la piña se asocie con palmetas".

⁸⁰⁸ DIMAND, M.- Ob. cit. (pag. 301).

entre las unidades convencionales islámicas sobresale la piña"⁸⁰⁹.

De todas las manifestaciones artísticas estudiadas por Dimand en que aparece este tema, creo conveniente destacar, por la importancia que siglos más tarde tendrá en Occidente, varios capiteles de alabastro encontrados en Siria y datados de mediados del siglo VIII (pertenecientes a una colección privada de París), en los que vemos como amplias palmetas recubren la canastilla del capitel terminando en piñas; desde luego su naturalismo no es muy elocuente, pero las piezas imbricadas de aquellos frutos se perciben con tal claridad que impide toda confusión.



Il. 187.- Capitel de alabastro encontrado en Siria (siglo VIII). París (colección privada).

⁸⁰⁹ PAVON MALDONADO, B.- Ob. cit. (pag. 45).

Ahora bien, ¿éste tema de palmetas y piñas cuya influencia directa procede de los estucos sasánidas, pero cuyo remoto origen está en aquel tema asirio⁸¹⁰ de amplio contenido simbólico, seguía encerrando para el pueblo árabe el mismo simbolismo atribuido por los asirios?, ¿estaba la piña dotada de alguna connotación religiosa o era exclusivamente un elemento decorativo?

La ausencia de bibliografía que estudie con seriedad el aspecto simbólico en el Arte Islámico hace difícil poder dar una respuesta afirmativa, sin embargo las fuentes culturales en que éste bebió (dotadas de profundo contenido simbólico), la ubicación de las piezas en que esta decoración aparece y la presencia, constatada dentro del Arte Islámico, de manifestaciones artísticas de carácter simbólico son testimonios indiscutibles que descartar la exclusividad decorativa, que con tan reiterada frecuencia se atribuye al Arte Musulmán.

En el Arte Griego también está presente la piña. Con frecuencia se encuentra en la cerámica, aunque no constituye tema exclusivo, ni principal -o al menos no lo he visto- sino que aparece formando parte de esce-

810

DIMAND, M.- Ob. cit. (pág. 315). Escribe: "Reconocemos ahora que el Arte Sasánida debe ser considerado acreedor de un nuevo estilo de una ornamentación abstracta pseudofloral, basada en tradiciones de Arte Asirio y Aqueménida, en el que las tendencias naturalistas del Arte Helenístico fueron gradualmente reemplazadas por principios orientales de repetición rítmica y simétrica".

nas dionsíacas⁸¹¹, como elemento integrante del báculo propio del dios Dionisos y de su séquito de ménades y sátiros, llamado tirso o "thyrsus": vara de abeto enramada cubierta con hojas de parra y de hiedra y rematada por una piña. Este instrumento de uso ritual es, según Cirlot⁸¹², un símbolo de fecundidad y la piña de su vértice, símbolo fálico. Beigbeder⁸¹³ recoge un significado distinto, de resurrección y de vida después de la muerte; y para Chevalier y Gheerbrand⁸¹⁴ la piña representa la exaltación de la fuerza vital y la glorificación.

De cualquier forma, el "tirso"⁸¹⁵, ese báculo o arma del dios Dionisos y su corte, utilizado como instrumento de uso ritual en las ceremonias de la divinidad, reflejaba el carácter de su dueño, "el dios de la vegetación, al que los griegos identificaron con diversas divinidades masculinas de la fertilidad de la naturaleza, cuyas funciones y atributos asumió"⁸¹⁶ y que la mitolo-

⁸¹¹ Ej. Anfora con Dioniso, Sileno y Ménades. Técnica "figuras rojas" (s. VI a.J.C.) Pintor de Kleofrades. Museo de Munich.

⁸¹² CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (págs. 442, 443 y 204).

⁸¹³ ~~BEIGBEDER, O. - "Léxico de los símbolos". Madrid. 1989. (pág. 390).~~

⁸¹⁴ CHEVALIER, J. y GHEEBRAND, A.- Ob. cit. (pág. 608).

⁸¹⁵ Sobre el "tirso" escriben: Beigbeder, Cirlot, Graves; pero sobre todo, es Salomón Reinach en su Historia de las Religiones, quién realiza un pormenorizado estudio de su origen, que supone tracio, e incluso no descarta un origen más antiguo: asiático o egipcio.

⁸¹⁶ ~~RODRIGUEZ ADRADOS, J.V. - "Dioses y Héroes. Mitos Griegos". Barcelona, 1.985. (pág.32).~~

gía griega convirtió en hijo ilegítimo de Zeus (dios supremo del Olimpo), sufriendo por ello de recién nacido la colera de Hera, esposa humillada, pues los titanes, siguiendo sus órdenes, le raptaron, despedazaron e hirvieron sus pedacitos en una caldera, pero la intercesión de su abuela Rea (Diosa de la Tierra) lo reconstruyó y lo devolvió a la vida⁸¹⁷. Esta victoria de Dionisos sobre la muerte le convierte en un dios vivificador de la naturaleza; muerto y vuelto a la vida, como cada nueva floración anual, simbolizaba el eterno retorno de la vegetación y en general de la vida.

En honor de esta divinidad del Reino Vegetal se celebraban ritos místéricos, asociados con el conocimiento de la vida después de la muerte. Es posiblemente esta asociación de Dionisos con los misterios de la muerte, o lo que es igual con la idea del renacimiento, de la regeneración y resurrección, lo que hizo surgir el simbolismo de "inmortalidad de la vida vegetativa y animal" que encierra la piña según Chevalier⁸¹⁸. Pero sin duda, esta profunda filosofía religiosa emanada de la doctrina dionisiaca es igualmente responsable de que la piña sea tomada como "símbolo funerario con valor de eternidad"

⁸¹⁷ GRAVES, R.- "Los Mitos Griegos". Tomo I. Madrid, 1.991. (pág. 125).

⁸¹⁸ CHEVALIER, J. y GHEERBRAND, A.- Ob. cit. (pág. 608).

según nos dice Beigbeder⁸¹⁹, o como "símbolo a la vez fálico y funerario que representa la perpetuidad de la vida, y que encajaba en las ceremonias fúnebres de los pueblos que creían en la inmortalidad del alma" según Pérez Rioja⁸²⁰.

Será la doctrina dionisiaca la que confiera a este elemento vegetal el simbolismo de inmortalidad y el carácter funerario que permanecerá en el Arte Greco-Romano, y que será tomado por la religión cristiana. Así, por lo tanto, será en la Grecia Clásica donde se acuñe el doble simbolismo de inmortalidad y fertilidad que desde ahora poseerá la piña; recogidos por los diccionario de símbolos.

Durante el período Helenístico, al menos en Asia Menor, este tema se materializa en piedra; lo encontramos precisamente en Siria, en la entrada al teatro de Dushará (último cuarto del siglo I a.J.C.) formando parte de la ornamentación vegetal que decora la arquivolta de la puerta de acceso.⁸²¹

Es factible que durante el período Helenístico el carácter receptivo, propio del espíritu de aquella

⁸¹⁹ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 157).

⁸²⁰ PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 353).

⁸²¹ BUTLER, C.H.- ~~"Ancient Architecture in Syria. Southern Syria"~~: Parte II. Leyden. 1914. (pág. 384, Ilustración 330 (F)).

época, y el deseo del hombre griego por conseguir una simbiosis cultural entre Oriente y Grecia, le llevara a asimilar conceptos, costumbre e incluso normas estéticas de otros pueblos, llegando posiblemente a adoptar aquella de indicar la advocación del edificio mediante la utilización de algún símbolo representativo de su culto, como hicieran en Siria los seguidores de Baal⁸²², y no dudará en emplear elementos o símbolos que pudieran evocar a cierta divinidad en aquellos edificios cuya incorporación no supusiera una ruptura con los principios estéticos y religiosos griegos, y para ello que mejor lugar que el Teatro. Creo que es en este contexto en el que ha de entenderse la presencia de la piña en la arquitectura pagana helenística y de influencia helenística en Próximo Oriente; su presencia debe ser entendida como una clara alusión dionisiaca, e indicaría la advocación de determinados edificios a esta divinidad⁸²³.

El Arte Romano no podría ser ajeno a este tema,

⁸²² GRABAR, A.- "Recherches sur les sources juives de l'art Paleo-Chitien". Cahiers Arqueologiques: XI. 1960, (pág. 48).
 GRABAR, A. "La Edad de Oro de Justiniano". Universo de las Formas. Madrid. 1966. (pág. 264).

⁸²³ Por otra parte, Dionisos sería fácilmente asociado con otro mito propio de la religión agraria de Asia Menor. El pino entre los frigios era un árbol sagrado asociado al culto de Atis, dios de la primavera y simbolizaba para ellos la inmortalidad.
 CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (págs. 364 y 608).
 PÉREZ RIOJA. J.A.- Ob. cit. (pág. 353). Indica que representa la perpetuidad de la vida, símbolo a su vez fálico y funerario que parecía convenir a las ceremonias fúnebres en los pueblos que creían en la inmortalidad del alma.

ni a su simbolismo al haber adoptado a Dionisos, al que los romanos conocerán con el nombre de Baco, poseedor de los mismos atributos y ritos que tuviera el griego."Para un romano las máscaras teatrales, el tirso, las cabras eran alusiones tan directas a Dionisos como para nosotros la media luna o la cruz"⁸²⁴.

El Arte Cristiano no podía ser indiferente al doble simbolismo de la piña, sin embargo no parece que tuviera un peso considerable en la iconografía cristiana durante sus primeras centurias; este tema aún presente en el Arte Paleocristiano⁸²⁵ no fue empleado en catacumbas, ni mausoleos, donde los roleos de vid y las escenas de vendimia, también de raíz dionisiaca fueron temas estelares. Tal vez la piña gozara de menor popularidad que la vid, pues esta encerraba un clarísimo sentido eucarístico del que carecía la piña. Sólo puedo hacer notar que algunos sarcófagos, ya de pleno siglo V⁸²⁶ presentan en su tapa una laboriosísima decoración a base de hojitas imbricadas ¿quizás con ella se quisiera evocar a aquellas

⁸²⁴ PIJOAN, J.- Arte Romano. Summa Artis. Tomo V. Madrid, 1979, (pág. 209).

⁸²⁵ SHEPPARD, C.D.- "Byzantine Carved Marble Slabs". The Art Bulletin (March) 1.969, (pág. 65).

⁸²⁶ Sarcófago de la Iglesia de San Francesco en Rávena
Sarcófago de la Catedral de Rávena.
Sarcófago de Honorio. Mausoleo de Gala Placidia. Rávena.

pequeñas piezas leñosas que forman la piña?. Desde luego aquí el sentido funerario con valor de eternidad que recoge Beigbeder⁸²⁷ estaría perfectamente fundamentado.

Por otra parte no he encontrado ningún pasaje bíblico, ni comentario de los Padres de la Iglesia que haga referencia a este fruto, no obstante son bastantes los medievalistas que como Beigbeder, Egry, Olaguer-Felliú, Pinedo y Sheppard otorgan carácter simbólico a la piña.

"Negar que la Alta Edad Media sentía pasión por los símbolos sería conocerla mal. Pocas épocas se preocuparon tanto como aquella de "justificar" los menores detalles de la Sagrada Escritura, de adivinar conveniencias y razones"⁸²⁸

Durante la Alta Edad Media, período en el que en palabras de Jalabert: "los frutos no sólo son decorativos, sino que son los símbolos cristianos de mayor importancia"⁸²⁹ -al menos en Francia- tampoco este tema será uno de los más empleados; el Arte Merovingio no incluye en su repertorio iconográfico piñas; el Carolingio únicamente empleará racimos de uvas enhiestos o col-

⁸²⁷ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 157).

⁸²⁸ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 13).

⁸²⁹ JALABERT, D.- "La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France". Paris, 1.965. (pág. 32).

gantes salientes de unas carnosas palmetas. De cualquier forma Jalabert, autora de un espléndido estudio de la flora esculpida en Francia durante la Edad Media, no reconoce ningún fruto como piña. Sobre este punto, considero que no es conveniente generalizar, ni descartar tajantemente otras posibilidades, por cuanto que:

- 1º) El Arte Merovingio, como el Carolingio tienden a la esquematización, alejándose considerablemente del modelo. No son naturalistas.
- 2º) Los frutos, en la escultura Merovingia y Carolingia, están asociados a varios tipos de hojas que a veces facilitan su identificación.
- 3º) La palmeta y la piña, como hemos podido comprobar, han constituido una sociedad de larga y fructífera vida en todo el Próximo Oriente; y
- 4º) Tanto el Reino Merovingio como el Imperio Carolingio fueron receptores durante siglos de influencias orientales. Monjes, mercaderes, artistas, junto con piezas de orfebrería, arquetas, tejidos, manuscritos y un largo etcétera introdujeron temas orientales⁸³⁰.

⁸³⁰ JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 47). Reconoce en su libro esto al escribir: "parece cierto que nuestros artistas han tomado la mayor parte de su inspiración de la decoración esculpida de monumentos sirios... Fuente de gran complejidad puesto que el país fue ocupado por pueblos diversos que dejaron su impronta del siglo IV al VII. A los fondos greco-romanos realizados por los griegos de Asia hay que añadir los testimonios del arte oriental. bizantino, persa-sasánida, post-sasánida y árabe...".

BALTRUSAITIS, J.- "Art Sumérien. Art Roman". Paris, 1.934. Encuentra reminiscencias del Arte Sasánida en el Prerrománico.

Todas estas premisas esgrimidas inducen a albergar una duda razonable en cuanto a la ausencia total del tema objeto de estudio en el Prerrománico francés. Es factible que entre la decoración de algún sepulcro, mesa de altar o cancel merovingio o carolíngeo se haya podido incluir el tema de palmetas y piñas, pero elaborado con una técnica tan falta de naturalismo que dificulta su correcta identificación. Por otra parte, este elemento vegetal está presente en el Prerrománico español; el Arte Visigodo da testimonio de ello en pilastras, cancelos, capiteles y cimacios; y de igual forma el Arte Mozárabe.

Varios son los investigadores que identifican piñas en el repertorio decorativo visigodo, entre ellos Olaguer-Feliú⁸³¹, Pavón Maldonado⁸³², Pinedo⁸³³, Schlunk⁸³⁴.

Por otra parte, el tema de piñas y palmetas era un elemento decorativo del Arte Sasánida, como se ha podido ver, y un gran número de estos mantuvieron su hegemonía durante siglos, no sólo en Asia Menor, sino también en la Europa Medieval; de hecho, Dshobadz Zi-

⁸³¹ OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (págs. 101, 125 y 126).

⁸³² PAVON MALDONADO, B.- Ob. cit. (pág. 45).

⁸³³ PINEDO, R.- "El Simbolismo en la Escultura Medieval Española". Madrid, 1.930, (pág. 11).

⁸³⁴ SCHLUNK, H.- "Arte Visigodo". Ars Hispaniae, Tomo II. Madrid, 1.947 (pág. 261). Refiriéndose a la basílica de Algezares, escribe: "como en todo el Mediterráneo hallamos pilastras coronadas por piñas".

zichwili⁸³⁵ distingue esta reminiscencia sasánida en España, e indica que el Arte Visigodo contribuye a comprobar esto, aunque en su estudio no mencione concretamente el fruto, objeto de estudio.

Ahora bien, en muchos casos, no es tarea fácil efectuar una correcta identificación de este fruto, ya que dado el elevado esquematismo y su tosca talla, estos son catalogados, con excesiva frecuencia, como racimos de uvas. Sin embargo, considero que hay que tener presente dos puntos al realizar su identificación:

- 1º) La asociación de hoja-fruto muy empleada en la decoración; así, mientras que la hoja de vid sugiere, lógicamente, la presencia del racimo de uvas, las hojas de palmeta insinúan la presencia de otro fruto: la piña.
- 2º) La carencia de la técnica apropiada para conseguir aquellas pequeñas piezas leñosas imbricadas, que tanto caracterizan a la piña, tal vez pudo ser la causa que sugiriera en determinadas ocasiones la delimitación del contorno de este fruto; quizás, perfilando la piña, los

⁸³⁵ DSHOBADZ ZIZICHWILI, W.- Ob. cit. (pág. 130).

artífices visigodos intentaran diferenciar este fruto del racimo de uvas.

Ahora bien, ¿obedecía su presencia exclusivamente a fines estéticos o ha de ser entendida como un símbolo iconográfico cuya raíces se nutren en el Arte Paleocristiano, e incluso en la propia subconsciencia pagana? ¿Se debía su aparición, sin descartar el matiz decorativo, a fines didácticos o apologéticos?.

La información recabada hace que me decante, sin ningún género de dudas, por la opción simbólica. Ya el padre Pinedo, en las primeras décadas de nuestro siglo, entendió que las piñas visigodas eran símbolos cristianos, reminiscencias de las fórmulas melitonianas (aquellas extraídas de la Clave de San Melitón, obispo de Sardes en el siglo II, que constituía un canon o código de símbolos, fórmulas dirigidas especialmente contra las herejías de los primeros siglos y que tenían un fin apologético y catequístico)⁸³⁶. Su simbolismo, considero que fue tomado de la Antigüedad Greco-Romana. La piña, símbolo dionisiaco, encerraba un profundo contenido místico, alusivo a la inmortalidad de la vida; aquel símbolo asociado a los ritos dionisiacos, al misterio de la vida

⁸³⁶ PINEDO, R.- Ob. cit. (págs. 11 y 12).

después de la muerte, de la regeneración y renacimiento, se adaptaba perfectamente al dogma cristiano de la resurrección de la carne y a la idea de la vida eterna en el Reino de Dios, como se podrá constatar más adelante a través de los ejemplos que citaremos. Quizás por ello el simbolismo de inmortalidad se impuso sobre aquel otro más antiguo, y más vital que también poseía: el de fertilidad.

Por una parte, la presencia de estos frutos en la decoración de canceles, esos elementos arquitectónicos que sustentados por pilastras acotaban el espacio más sagrado del templo y que constituían claras alusiones a la Mansión Celestial -como indica el Dr. Olaguer-Feliú-, son una evidente invocación a la **inmortalidad**; simbolismo que se verá ratificado plenamente con la presencia de piñas en la compleja decoración escultórica que enriquece la iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora); iglesia interesante sobre todo por sus capiteles y frisos, que en palabras del Dr. Olaguer-Feliú: "encierran una programación iconográfica de tipo simbolizante, que por medio de alusiones y de ejemplos instruye y alecciona al fiel presente en los ritos"⁸³⁷. La mayor importancia iconográfica radica en las tres parejas de capiteles ubicados

⁸³⁷ OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 99).

en el crucero y en el arco de la capilla mayor: la primera pareja situada en el crucero que mira a los pies, en el lugar más próximo a los fieles, muestra dos tradicionales temas de conocida significación cristiana: Daniel en el foso de los leones y el sacrificio de Isaac; la segunda pareja, situada ya hacia la cabecera, muestra aves afrontadas que picotean una vid central; la tercera y última pareja, es decir, los dos capiteles situados en el arco que abre la capilla mayor, aquellos que dan acceso al lugar más sagrado del templo, son los para este estudio tienen mayor importancia, pues en ellos las piñas son claramente perceptibles. Estos dos capiteles y sus respectivos ábacos presentan el mismo tema: en el frente, una galería compuesta por cuatro arquitos que hacen referencia a una construcción arquitectónica, flanqueada por sendas piñas que se adaptan al marco; en los laterales cruces, mientras que los ábacos muestran en su parte frontal una sucesión de piñas y en los laterales flores de doce pétalos.

En los dos primeros capiteles -siguiendo la interpretación simbólica dada por el Dr. Olaguer-Feliú- el mensaje adoctrinador que percibe el fiel desde las naves del templo al alzar su vista y contemplar los dos primeros capiteles queda bien patente: se le recomienda obedecer a Dios en todos sus designios (como hiciese

Abrahán) y solicitar su ayuda por medio de la oración (como en el caso de Daniel). La segunda pareja constituye una palpable invitación a los fieles a la comunión, y así llegamos a la tercera y última (Il. 188), quizás la más importante o al menos, la de mayor interés para este estudio pues completa el mensaje dogmático. En estos dos últimos capiteles el simbolismo de inmortalidad no puede ser más evidente ni más palpable. Analicemos por separado cada elementos: los arcos, alegoría de la Mansión Celestial; las cruces, símbolos, aquí, de muerte y de resurrección; las flores de doce pétalos, símbolos de eternidad; y las piñas, conteniendo aquí todo su carácter de



Il. 188.- Capitel. San Pedro de la Nave (Zamora).

regeneración, de renacimiento a una nueva vida tras la muerte y de eternidad, en suma símbolos de inmortalidad, pero con un matiz funerario, dado que no implica una vida terrenal imperecedera, sino otra igualmente eterna, infinita pero después de la muerte.

El mensaje, por tanto, concluye indicando a los fieles que siguiendo los consejos antes dados, el justo, tras la muerte llegará al Reino de Dios, a la Mansión Celestial donde gozará eternamente de la inmortalidad merecida.

El Arte Mozárabe también reserva un lugar a la piña dentro de su decoración escultórica. Gaillard⁸³⁸ considera la presencia de este fruto como uno de los rasgos principales de la escultura mozárabe, y otros investigadores como García Romo⁸³⁹ y Olaguer-Feliú⁸⁴⁰, indican de una forma u otra la existencia de piñas en la escultura mozárabe. Se encuentran en los capiteles de la

⁸³⁸ GAILLARD, G.- "Les Débuts de la sculpture romane espagnole". Paris, 1.938. (pág. 19).

⁸³⁹ GARCIA ROMO, F.- "Los Pórticos de San Isidoro de León y de Saint-Benoit-sur-Loire y la iglesia de Saint-Foy de Conques. Estudio comparativo de sus capiteles". Archivo Español de Arte. Tomo XXVIII, nº 111, año 1.955. (pág.211). Indica la presencia de piñas en capiteles de la iglesia de San Cebrián de Mazote.

⁸⁴⁰ OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 230). Escribe: "Entre los retos escultóricos de la iglesia de San Miguel de Escalada, en León, destaca el pretil que hoy se encuentra haciendo las veces del dintel en la puerta principal del templo...forma una composición de tallos recurvados conteniendo hojas, frutos (piñas) y aves afrontadas".

iglesia de San Cebrián de Mazote (Palencia) y también entre los restos escultóricos de la iglesia de San Miguel de Escalada en León, cuyo pretil -que hoy hace las veces de dintel en la puerta principal del templo- muestra una composición de tallos recurvados conteniendo hojas, piñas y aves afrontadas.

El Arte Románico también recoge este elemento vegetal en su decoración escultórica. Su presencia es constatada -al menos en España- por gran número de investigadores, sin embargo, en cuanto al Románico Francés se refiere, es curioso observar como Denise Jalabert no menciona este fruto en el estudio que realiza sobre la flora esculpida medieval, empleando el término sustitutivo de "fruto con granos".

En el Románico Español es frecuente hallar piñas en las flora esculpida, tanto en el Arte Oficial como en el Rural; así las encontramos en la Capilla Real de San Isidoro de León (Ils. 189 y 190), en la Seo de Jaca, en la iglesia de San Martín de Frómista (Palencia), en el claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos), en la Catedral de Avila, Catedral de Tarragona, claustro de la Catedral de Tudela (Navarra), claustro de San Pedro en Estella (Navarra), iglesia del Crucifijo en Puente de la Reina (Navarra), Iglesia parroquial de Cangas de Onís



Il. 189.- Capitel. Cripta de San Isidoro de León.



Il. 190.- Cono del pino piñonero
(*Pinus pinea*).

(Asturias), Claustro de la Catedral de Pamplona, Catedral de Santo Domingo de la Calzada (Logroño), claustro de Nuestra Señora de Iguácel (Huesca), claustro de San Pedro el Viejo (Huesca), de Sant Cugat del Vallés (Barcelona), Iglesia de San Juan de las Abadesas (Gerona), claustro de Galligans (Gerona), claustro de Santa María de Estany (Gerona), iglesia de Covarrubias, de Siones, de Vallejo, de San Quirce (todas ellas en Burgos). Formando parte de la decoración escultórica de la pila bautismal de la Iglesia de Neila (Burgos).

Este elemento vegetal inserto en tantos capiteles, cimacios, impostas y archivoltas de temática vegetal contribuye a enriquecer el capítulo escultórico; en cuanto a los capiteles, la organización de las cestas en que aparece responde, casi siempre, al mismo tipo de grandes hojas de acanto o palmeta cuyo extremo superior se robustece con una piña; mientras que en cimacios, impostas, archivoltas, y pilas bautismales aparece entre vástagos serpenteantes, alternándose con hojas de palmeta. De cualquier forma, su presencia, con mayor o menor naturalismo, es un hecho incuestionable, no sólo desde el punto de vista cuantitativo, sino también por el gran número de investigadores que lo mencionan: Baltrusaitis⁸⁴¹, Ver-

⁸⁴¹

BALTRUSAITIS, J.- "Les Chapiteaux de Sant Cugat del Vallés". Paris, 1931.

haegen⁸⁴², Gaillard⁸⁴³, Gomez Moreno⁸⁴⁴, Gaya Nuño⁸⁴⁵,
García Romo⁸⁴⁶, Abbad Ríos⁸⁴⁷, Ruíz Montejo⁸⁴⁸, García
Guinea⁸⁴⁹, Orueta⁸⁵⁰, Baltrusaitis⁸⁵¹ entre otros, que

⁸⁴² VERHAEGEN (Baron).- "Le Cloître de Silos". Gazettes des Beaux Arts. 1.931. (pág. 129-147).

⁸⁴³ GAILLARD, G.- "Les chapiteaux du cloître de Santa María de Estany", Gazette des Beaux Arts. 1.933. (pág. 153).

GAILLARD, G.- "Les Débuts de la Sculpture Romane Espagnole". Paris, 1.938. Menciona este fruto al describir los capiteles con decoración vegetal de la Capilla de los Reyes, de San Isidoro de León, describe los decorados con hojas de acanto, e indica que el ápice de la hoja se curva, transformándose en una piña. Vuelve a encontrarlas en los capiteles de la nave de la Catedral de Jaca, en Santa María de Iguacel y en San Martín de Frómista (Palencia)

⁸⁴⁴ GÓMEZ MORENO, M. - "El Arte Románico Español". Madrid 1934. (págs. 62, 72 y 88). Refiriéndose a los capiteles de San Isidoro de León, indica que la mayor parte de ellos son corintios, con piñas o bolas reforzando la punta de sus hojas. También las ve en la Seo de Jaca y en San Martín de Frómista.

⁸⁴⁵ GAYA NUÑO, J.A.- "El Románico en la Provincia de Vizcaya". Archivo Español de Arte 1.944. (pág. 34). En el análisis sobre la Iglesia de San Salvador de Fruniz dice: "pero la gran singularidad de la iglesia son sus capiteles: los dos internos son de palmetas con piñas, tratadas con mas dureza que en Zuméchaga".

⁸⁴⁶ GARCÍA ROMO, F.- "Los pórticos de San Isidoro de León y de Saint-Benoit-sur-Loire y la iglesia de Saint-Foy de Conques. Estudio comparativo". Archivo Español de Arte. Tomo XXVIII, nº 111, año, 1955. (págs. 207-236).

GARCÍA ROMO, F.- "La escultura del siglo XI (Francia y España) y sus precedentes hispánicos". Barcelona, 1.973. (págs. 88 y 249): "Los capiteles corintios del pórtico de San Isidoro sorprenderían sin los precedentes mozárabes locales. La organización de la cesta está bien lograda y la armazón robustecida con las bolas y piñas de la extremidad encorvada de sus hojas, como asimismo en Jaca, donde además las volutas van reforzadas por los pitones característicos. Estos grupos y los de los talleres posteriores de las iglesias de San Isidoro y de Santiago, son modelo de construcción románica. ..."

⁸⁴⁷ ABBAD RÍOS, F.- "Las iglesias románicas de Santa María y San Miguel de Uncastillo". Cuadernos de Arte Aragonés, nº 11. Zaragoza, 1955. En los capiteles del interior sobria labra de temas vegetales, hojas y piñas que les acercan a los temas cistercienses.

⁸⁴⁸ RUÍZ MONTEJO, I.- "El Románico de Villas y tierras de Segovia". Madrid, 1.945. (pág. 24). Encuentra en la iglesia de El Salvador de Sepúlveda. "Piñas y racimos de vid entremezclados con cintas de forma acorazonada son los únicos motivos vegetales de estos canecillos. Aquí se introduce un tema que sin ser propiamente vegetal, acusa ciertas afinidades: son unas bastoncillos rematados en cada extremo por una piña y una especie de bola, cuyo significado resultará de interés a la hora de establecer en la iglesia del Salvador unos contenidos catequéticos".

⁸⁴⁹ GARCÍA GUINEA, M.A.- "La iglesia románica de Santa Eufemia de Cozuelos (Palencia)". Archivo Español de Arte. Tomo XXXII, nº 128, año 1.959, (pág. 310). Dice que hay un capitel en el crucero, junto al ábside de la epístola que lleva grandes piñas sin adorno ninguno, es decir, lisas, sin talla, muy semejantes a las esculpidas en capiteles de Mave"

El mismo autor, en su obra "El Románico en Santander". Tomo I. Santander, 1.979. (pág. 268) hablando de la decoración de tipo vegetal dice: "Suelen ser frecuentes, si bien se dan fundamentalmente en ábacos, cimacios e impostas. Pero los capiteles y portadas no dejan de llevar algunos motivos de este tipo, a veces insistentemente repetidos. Así ocurre con lo que podemos llamar de una manera general, "hojas" y "frutos" que suelen ser derivados del viejo acanto, por una parte, o de la hoja o racimo de la vid por otra, que terminan por convertirse

guiados por un interés eminentemente descriptivo dan constancia de la existencia de piñas en la flora esculpida románica española.

Es indiscutible que la inmensa mayoría de los investigadores que hacen mención de este fruto no se detienen en el análisis del simbolismo que pudo poseer, sino que con frecuencia, dicha mención es el resultado de la minuciosa descripción en sus estudios tipológicos, pues sólo le conceden valor formal. Sin embargo, hay un reducido grupo: Pinedo⁸⁵², Guerra⁸⁵³, Egry⁸⁵⁴, Beigbeder⁸⁵⁵, que abogan por su simbolismo en el Arte Románico. Creo particularmente apropiadas aquí, las palabras de Beigbeder: "En el Arte Románico hay una simbología del

en hojas diversas de tipo palmiforme y en frutos como la piña y la manzana. Es normal también la combinación de hoja y fruto, esquematizándose, en lo que se conviene en llamar bolas o bolas con caperuza, que en realidad parecen ser la hoja de palma, con su fruto de piña. Estos motivos se hacen muy frecuentes en el románico santanderino, de tal manera que creo es el Románico regional donde más abundan. Dado que son también bastantes normales en el Románico dinástico -Jaca, Fromista, San Isidoro de León- pudiera ello dirigirnos hacia la influencia que sobre el Románico santanderino pudo haber ejercido este el Románico del siglo XI surgido como consecuencia de la vitalidad de las peregrinaciones."

⁸⁵⁰ ORUETA, R.- "La escultura del siglo XI en el Claustro de Silos". Archivo Español de Arte y Arqueología. Tomo IV, 1.930. (pág. 232). Escribe: "Los capiteles de piñas se repiten varias veces en el claustro".

⁸⁵¹ ~~BALTRUSAITIS, J.- "Les Chapiteaux de Sant Cugat del Vallès".~~ Paris, 1.931. En el capítulo II, titulado: "Le chapiteau corinthien et le décor végétal", analiza los elementos vegetales de los capiteles del claustro de San Cugat, y entre los de la galería Norte el autor identifica piñas envueltas en grandes hojas. (pág. 34).

⁸⁵² PINEDO, R.- "El Simbolismo en la escultura ..." Ob. cit. (pág.96).

⁸⁵³ GUERRA, M.- "Simbología Románica". Madrid, 1.978. (pág. 344).

⁸⁵⁴ EGRY, Anne de.- "Simbolismos funerarios en monumentos románicos españoles". Archivo Español de Arte, nº 173. Año 1.971. (págs. 9-15).

⁸⁵⁵ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 156 y 157).

hombre. Existe una simbología animal, vegetal y floral. Y no se han de olvidar tampoco los frutos, que exigen de nosotros la mayor atención"⁸⁵⁶, con las que me identifico totalmente. Estimo que el mejor tributo que se puede hacer a favor de la causa del valor simbólico de los frutos, es precisamente conceder a la piña el lugar que merece; fruto particularmente importante para explicar, para probar, en virtud de una serie de premisas o argumentos la existencia de su carácter simbólico.

Considero difícil que se pueda negar o eludir la cuestión del valor alegórico de este fruto, precisamente en el Románico; arte eminentemente simbólico, cuya labor didáctica y adoctrinadora tuvo en la escultura uno de sus más sólidos pilares. Además, este elemento vegetal no es de nueva creación en la escultura medieval española, ni tampoco su carácter simbólico, evidente ya en el Arte Visigodo. Por otra parte, la abundancia de este tema en nuestro Románico, presente no sólo en Jaca, Frómista y Silos -centros clave del Camino de Santiago y difusores de temas, símbolos y programas iconográficos-, sino también integrado en obras rurales, receptoras de estilos y temas de aquellos centros de peregrinación, no dejan lugar a dudas respecto del contenido simbólico que la piña poseyó en el Arte Románico.

⁸⁵⁶ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 156).

¿Pero qué mensaje albergaba? ¿Donde se hallan sus raíces? ¿Existe unanimidad de criterio entre los investigadores sobre el concepto que encierra?.

El padre Pinedo, investigador entusiasta de la iconografía medieval española, defensor del carácter alegórico de figuras humanas, animales y vegetales en la decoración escultórica, será el autor, en el primer cuarto del siglo XX, de una subjetiva interpretación de esos símbolos, que son las piñas: "Las piñas no significan otra cosa que la unión de todos los hombres en Dios, con quién debemos están unidos, del mismo modo que los frutos de la piña que hallan formando un todo con ella"⁸⁵⁷ Esta explicación tan coherente, nacida como casi todos los símbolos vegetales del conocimiento de la morfología y propiedades del fruto, y de su identificación con un concepto superior y trascendente, carece de un sólido fundamento; no se apoya en textos bíblicos, ni en comentarios de santos padres. No busca sus orígenes, ni se adentra en su raíz pagana; precisamente en el Románico, donde cada signo está cargado de un pasado inmemorial. Su deducción, aunque guiada por la lógica, parece fruto de la imaginación.

Casi medio siglo más tarde, Anne de Egry en su

857

PINEDO, R.- "El Simbolismo en la escultura..." Ob. cit. (pág. 96).

Esta misma interpretación simbólica fue vertida por el mismo autor, con anterioridad, en su obra "Ensayo sobre el simbolismo religioso". Burgos. 1.924, (pág. 50).

artículo: "Simbolismos funerarios en monumentos románicos españoles"⁸⁵⁸ vuelve sobre el tema del simbolismo vegetal otorgando un papel verdaderamente importante a la piña. Partiendo de la observación de los capiteles de las dos robustas columnas cilíndricas que sostienen la bóveda de la Capilla del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León, los cuales presentan grandes hojas de acanto con manzanas y piñas, argumenta que tales frutos son símbolos de muerte y de vida eterna, respectivamente. Y escribe: "creemos que parece evidente el uso intencionado de los símbolos de la muerte y de la vida eterna en este caso particular. Las parejas de capiteles decorados con manzanas y piñas están utilizadas también en otras capillas funerarias del período románico". Grey partiendo del valor de fertilidad, inherente a la piña, deduce el de inmortalidad, pero tampoco se detiene en la búsqueda de su origen.

Pocos años más tarde Olivier Beigbeder publica su obra "Lexique des symboles", en la que los frutos (o al menos algunos) adquieren un significado especial y considera a la piña un importante elemento simbólico en el Arte Románico; "un símbolo funerario con valor de eter-

⁸⁵⁸ EGRY, A.- Ob. cit. (pág. 10).

nidad, tomado de la Antigüedad greco-romana"⁸⁵⁹.

En el Arte Románico la presencia esculpida de la piña en capillas funerarias, en pilas bautismales o formando parte de programas iconográficos de portadas y claustros confirma, a mi juicio, que dicho fruto era evidentemente un signo, con un profundo mensaje dogmático. En efecto, era un símbolo de vida eterna cargado de un profundo valor funerario que la Iglesia aprovechó para materializar un dogma: **la inmortalidad del alma**.

La creación de este símbolo no es cluniaciense; éste como cada signo románico está cargado de un pasado inmemorial, que la transmisión del pensamiento antiguo y de las diversas tradiciones que se prolongaron en el Arte Románico hicieron surgir y lo materializaron en piedra, y que sólo se explica poniéndolo en relación con una memoria acumulada, subyacente en el subconsciente pagano. Por ello, para buscar sus raíces hemos de dirigir nuestra mirada hacia otras culturas pretéritas. Recordemos que en la mitología griega, el dios Dionisos, al que los griegos identificaron con diversas divinidades masculinas de la fertilidad de la Naturaleza, cuyas funciones y atributos asumió, era el dios vivificador de la naturaleza, muerto y resucitado a la vida, como cada nueva flora-

⁸⁵⁹ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 157).

ción, y por ello asociado a los misterios de la muerte, de la regeneración y resurrección. En torno a esta divinidad se forjó toda una compleja doctrina filosófica que creía en la inmortalidad. La piña como parte integrante del tirso -báculo ritual del dios y de su séquito- gozó del mismo carácter que su dueño. Y así, la doctrina dionisiaca confirió a la piña el simbolismo de inmortalidad y un carácter funerario que permanecerá en la religión, en la cultura y en el Arte Greco-romano, y que posteriormente pasará al Cristianismo, materializándose en sus manifestaciones escultóricas.

Sin embargo tampoco se ha de olvidar otro contenido simbólico milenario, y por ello casi inherente a la piña, al estar hondamente arraigado en la conciencia colectiva del hombre: el **símbolo de fertilidad**, cuyo remoto origen hemos creído encontrar en la cultura mesopotámica. Simbolismo que no se desvaneció en la cultura griega, pues por el contrario compartirá el espacio con aquel otro símbolo de creación griega. Por tanto, será en la Grecia Clásica donde se acuñe el doble simbolismo de la piña: inmortalidad y fertilidad, que en adelante conservará este fruto.

Resumiendo: los conocimientos recabados nos permiten ver en la piña esculpida en los monumentos romá-

nicos españoles, no un mero elemento decorativo, fruto de la dialéctica ornamental (al menos en numerosas ocasiones), sino un claro símbolo de inmortalidad; inmortalidad, entendida para el cristiano, no como una vida terrenal imperecedera, sino como vida eterna después de la muerte, como **la inmortalidad del alma**. En los programas iconográficos creados por la Orden de Cluny para transmitir a los fieles, sus enseñanzas, preceptos y dogmas, la piña, o mejor dicho su simbolismo de inmortalidad del alma, jugó sin duda un papel primordial, ya que este dogma: la inmortalidad del alma como premio supremo al buen cristiano, al fiel devoto y sumiso fue particularmente importante en aquella sociedad represora. Indiscutiblemente este simbolismo primó en el Arte Románico sobre aquel otro concepto milenario de fertilidad, pero tampoco parece conveniente descartarlo en su totalidad porque su arraigo en la conciencia colectiva, su sencilla deducción de la observación del fruto, lo ponía al alcance de la gran masa de la sociedad cristiana, especialmente campesina, inmersa en un mundo rural y desconocedora de complejas concepciones filosófico-religiosas.

T R I G O

EL TRIGO

El trigo pertenece a la familia de la Gramináceas (*Graminaceae*) (Orden *Glumiflorae*), que es junto con la familia de las compuestas y de las orquidáceas, una de las más numerosas por el elevado número de especies de plantas que comprende, y al mismo tiempo una de las más importantes porque algunas de sus especies forman los cereales, otras los forrajes, y porque algunas de ellas participan en la formación de las grandes asociaciones vegetales, como las estepas, las pampas, las praderas y las sabanas⁸⁶⁰.

Las plantas pertenecientes a esta gran familia son casi siempre herbáceas, como las gramas y los cereales, y salvo casos excepciones, tienen tallos rollizos y huecos, como los de la caña común. El tallo toma el nombre de culmo y es articulado, alternándose en su longitud nudos e internudos. Tienen las hojas casi siempre estrechas y largas, con la parte inferior convertida en una vaina que rodea y envuelve el tallo, y la superior laminar, plana o, en las gramíneas de lugares muy secos,

860

CORBETTA, F. y BIANCHINI, F.- "Plantas Inferiores. Plantas Superiores". Enciclopedia Monográfica de Ciencias Naturales". Tomo II. Madrid, 1.974. (pág. 431).

arrollada sobre si misma. Cada una de las hojas nace de un nudo del tallo, separado del superior y del inferior por los respectivos cañones de los entrenudos huecos. Nacen a ambos lados del tallo, ordenadas en dos carreras. Las flores (casi siempre hermafroditas) son pequeñas y poco llamativas; se reúnen en espiguillas que constituyen una inflorescencia que puede ser en espiga, en racimo, en panocha, etc., y que evidentemente las hace ostensibles. El fruto, que toma el nombre de cariópside, es seco, no abridero, con una sola simiente, y tan unidos ambos, fruto y semilla, que forman un solo cuerpo; por lo tanto los granos de trigo, cebada, centeno, etc. no son las semillas propiamente dichas, sino los frutos de estos cereales⁸⁶¹.

El trigo, que ocupa el primer puesto entre las plantas cerealícolas, pertenece al género *Triticum*, compuesto por un elevado número de especies, entre las que el *Triticum vulgare* Villars constituye la especie más preciada para el hombre por la facilidad con que se digiere y por el excelente sabor del pan hecho con su harina.

Es una planta anual que crece empinada, de un

861

CORBETTA, F. y BIANCHINI, F.- Ob. cit. (págs. 431 y 432).
 FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado". Barcelona, 1.980.
 (págs. 926 y 927).

metro o más de altura, con las lígulas foliares cortitas, truncadas, y la base de las hojas dilatada en ambos lados. El ramillete floral forma una espiga más o menos densa, corta o prolongada, con la raspa o eje quebradizo en ciertas especies. Las espiguillas suelen estar formadas por varias flores, y pueden desprenderse de la espiga con facilidad o bien quedar unidas a la raspa. Florece según la especie, raza y clima en que se cultiva, en primavera y verano.

Su cultivo lejano en el tiempo⁸⁶², ha hecho que esta planta perdiera su carácter de espontaneidad y que se hayan formado del tipo primitivo diferentes especies, distintas entre ellas más o menos evidentemente⁸⁶³. Por otra parte



Il. 191.- Espiga y hoja de trigo
(*Triticum vulgare*)

esta diversidad de especies hace difícil poder establecer

⁸⁶² "El cultivo de los trigos es tan antiguo que en Europa se han encontrado restos de este cereal a partir de los tiempos paleolíticos". FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 931).

⁸⁶³

su lugar de origen, así mientras que para algunos botánicos los trigos son originarios del Asia Menor y de otros países del Sudeste de Asia, de la Península Balcánica y de las montañas del Nordeste de Africa, principalmente de Abisinia⁸⁶⁴; otros consideran al *Triticum vulgare*⁸⁶⁵, originario del Pamir, zona de Afganistán y posteriormente introducido en Mesopotamia y en Egipto.

Etimológicamente la palabra "trigo" procede del vocablo latino "*tritium*", derivado de aquel otro "*tritum*" que significa triturar⁸⁶⁶. Este cereal también fue denominado "*frumentum*" que significa grano, trigo. Mientras que en Grecia fue conocido con el nombre de "*pyron*".

Dioscórides⁸⁶⁷ en el capítulo LXXVII del Libro II de su Materia Médica realiza una extensa exposición de variedades del trigo, y tomándolo de Laguna⁸⁶⁸ dice así:

⁸⁶⁴ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 930).

⁸⁶⁵ "El *Triticum vulgare*, que en un principio, hace algunos milenios, no era cultivado en nuestras zonas, donde estaba reemplazado por *Triticum spelta*, el farro. Solamente cuando Roma se puso en contacto con Oriente, el farro fue sustituido por *Triticum vulgare*, cuyas carióspsides contienen un porcentaje amiláceo superior, resultando de mayor valor nutritivo." BIANCHINI, F.- Ob. cit. (pág. 432).

⁸⁶⁶ LOSA, M.T.; RIVAS, S. y MUÑOZ MEDINA, J.M.- "Botánica Descriptiva". II. Fanerogamia. Granada, 1.961 (pág. 510).

⁸⁶⁷ Pedacio Dioscórides, nacido en Anazarba de Cilicia (Asia Menor) en el primer siglo de nuestra Era, fue médico de los ejércitos de Nerón, pero su verdadera importancia radica en haber llevado a cabo una recopilación del saber médico de su tiempo.

⁸⁶⁸ Andrés de Laguna, nacido y muerto en Segovia (1.499-1.560) Médico prestigioso en toda Europa. Traductor y comentarista de la obra de Dioscórides.

"El excelentísimo trigo para conservar la salud humana es el nuevo, el perfectamente crecido y el que tira al color amarillo...El pan que se hace de la sémola del buen trigo da mayor mantenimiento al cuerpo"⁸⁶⁹. Sin embargo en el extenso capítulo dedicado a este cereal, no hace referencia alguna a sus posibles propiedades medicinales.

En efecto, los cereales, termino con el que se define al conjunto de gramíneas de las cuales se utilizan con objeto alimenticio las cariósides que son extraordinariamente ricas en almidón, el cual constituye uno de los tres elementos indispensables en la alimentación del hombre junto con las proteínas, extraídas de las carnes, y con las grasas⁸⁷⁰, sin embargo carecen, desde el punto de vista estrictamente medicinal de interés farmacológico, faltándoles por lo común principios activos, como los alcaloides y los glucósidos, etc.⁸⁷¹

* * *

Habiendo estudiado el trigo desde el punto de vista botánico, etimológico y terapéutico, intentaremos

⁸⁶⁹ DIOSCORIDES, P.- "Acerca de La Materia Medicinal y de Los venenos mortíferos" Ediciones de Arte y Bibliofilia. Madrid, 1.983. (pág. 132).

⁸⁷⁰ CORBETTA, F. y BIANCHINI, F.- Ob. cit. (pág. 432).

⁸⁷¹ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 927).

centrar su aparición cronológica y espacialmente dentro del repertorio decorativo de una determinada civilización o cultura; e igualmente dilucidar por qué se produjo su trasplante del Reino Vegetal al Mundo del Arte; cual fue la causa o las causas que propiciaron su aparición en el Arte.

Teniendo en cuenta la opinión botánica que considera al *Triticum vulgare* originario del Pamir, zona de Afganistán, desde donde posteriormente se introdujo en Mesopotamia y Egipto⁸⁷², parece obvio comenzar nuestro estudio por aquellas llanuras aluviales que fueron cuna de las civilizaciones más antiguas de la Humanidad; civilizaciones basadas en el cultivo de los cereales (el trigo).

La agricultura influyó fuertemente en las ideas religiosas de estas comunidades agrícolas; sus mitologías y representaciones rituales tienden, desde tiempos neolíticos, a solidarizarse con el "misterio" de la vida vegetal, porque el misterio del nacimiento, de la muerte y del renacer era identificado en el ritmo de la vegetación, y las crisis que ponen en peligro la cosecha (inundaciones, sequías, etc.) se traducirán, para ser mejor

⁸⁷² "El *Triticum vulgare* en un principio, hace algunos milenios, no era cultivado en nuestras zonas, donde estaba reemplazado por *Triticum spelta*, el farro. Solamente cuando Roma se puso en contacto con Oriente, el farro fue sustituido por *Triticum vulgare*, cuyas cariósides contienen un porcentaje amiláceo superior, resultando de mayor valor nutritivo." CORBETTA, F. y BIANCHINI, F.- Ob. cit. (pág. 432).

entendidas y aceptadas, en dramas mitológicos, entre los que el tema mítico de los dioses que mueren y resucitan se sitúa entre los más importantes. Consiguientemente, para los miembros de estas comunidades la siembra y la cosecha se convirtieron en los principales acontecimientos de la vida agrícola; manifestaciones de las fuerzas divinas, que se celebraban con fiestas, en las que el elemento divino y el humano se hermanaban, expresando una perfecta simbiosis entre el hombre y la naturaleza

En estas comunidades agrícolas del Tigris, Éufrates y Nilo los cereales son considerados un regalo de los dioses. El trigo, planta nutritiva por excelencia, cuya semilla muere para renacer meses más tarde en forma de espiga, capaz de asegurar la subsistencia al hombre y de encerrar el misterio de la muerte y de la vida, se convertirá en una planta sagrada⁸⁷³.

La civilización mesopotámica nace en la baja Mesopotamia, región denominada "Sumer" por sus primitivos habitantes⁸⁷⁴, dando nacimiento a la cultura sumeria;

⁸⁷³

ELIADE, M.- "Historia de las Creencias y de las Ideas Religiosas". Tomo I. Madrid, 1.974. (págs. 55 y 56). Escribe: "Las plantas nutritivas (tubérculos y cereales) son sagradas, puesto que proceden del cuerpo de una divinidad. Al alimentarse, el hombre, come en última instancia, el cuerpo de un ser divino". Y añade posteriormente: "en las religiones de los agricultores también se considera divino el origen de los cereales".

⁸⁷⁴

Durante el Neolítico, hacia el año 4.000 a. J.C., o quizás antes, aparecieron en Mesopotamia los primeros moradores de Sumer, procedentes del S.O. de Irán, iniciando un proceso colonizador que se completará a lo largo del IV milenio; ellos fueron los artífices de la transformación de aquellas tierras pantanosas en un auténtico vergel, en el que se asentaron sólidamente dando nacimiento a la cultura Sumeria.

allí se produjeron las condiciones idóneas que propiciaron la transición de una cultura neolítica avanzada al amanecer histórico⁸⁷⁵; allí, en las primeras manifestaciones artísticas del hombre mesopotámico, fruto de la cultura sumeria, es donde aparece la espiga de trigo formando parte de la decoración de piezas rituales.

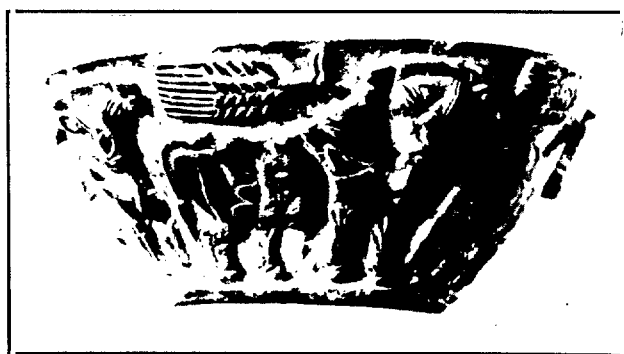
El Arte Sumerio, expresión plástica de la religiosidad de una civilización agraria inmersa en la naturaleza, nos ha legado una serie de piezas en cuya decoración se incluyó el tema de la espiga. Nos referimos, en primer lugar a un vaso de alabastro de unos 91 cm. de altura que se encontró en las ruinas de un templo en Warka, del Período Protohistórico; el vaso presenta varios registros, y es en el inferior donde aparecen animales y plantas (espiga y palmera). Este magnífico vaso, el más antiguo vaso ritual de piedra ornamentado, que debió de ser esculpido en torno al año 3.000 a.J.C. (finales del IV milenio), muestra una ornamentación exterior con relieves ordenados en registros superpuestos: la escena principal, de la que se han perdido algunos fragmentos, transcurre en la banda superior, una diosa está recibien-

875

Este momento constituye el período denominado Proto-Histórico que se centra cronológicamente entre el año 3.500 al 3.000 a. J.C., y se considera la primera fase de la Civilización Mesopotámica. Durante el cuál se producirá la transformación de una sociedad rural prehistórica a otra más compleja con notorias innovaciones: invención de la escritura (pictográfica), fundación de ciudades, formación de la entidad política: ciudad-estado, sustitución de la piedra por el cobre en las herramientas; intensificación de los contactos comerciales con países lejanos. Durante este período se completó la colonización de la Baja Mesopotamia y se rescataron de las aguas pantanosas abundantes terrenos.

do un cesto de frutas que porta un oferente o sacerdote y le sigue otro personaje que, a modo de presente, lleva un ceñidor muy adornado, detrás de la diosa aparecen dos juncos anudados que sirven para identificarla; el registro medio muestra una procesión de hombres desnudos cargados de ofrendas; y finalmente la banda inferior, subdividida en dos, exhibe, en la parte superior animales herbívoros (ovejas y carneros) y en la inferior se alternan espigas y palmeras datileras.

El tema de la espiga lo volvemos a encontrar en un cuenco o tazón ritual, procedente de Ur (Museo de Bagdad) (Il. 192), considerado de la última parte del período Protohistórico, principios del III milenio a. C.. Su temática decorativa repite la consabida combinación de animales herbívoros y plantas, en este caso un toro y una espiga.



Il. 192.- Cuenco de piedra decorado con toros y espigas. Bagdad (Museo de Irak)

La espiga de gramíneas que aparece en estas piezas podría pasar desapercibida, e incluso ser calificada de mera ornamentación dentro de una visión excesivamente simplista, a menos que se profundice en el clima espiritual y en las condiciones históricas de la comunidad que las crearon, lo que nos permitirá inferir su verdadero significado.

Resulta difícil considerar que en los orígenes de cualquier civilización agraria, especialmente en aquellas basadas en el cultivo de los cereales -como lo es la mesopotámica-, la espiga reproducida en piezas rituales pudiera haber sido representada con fines exclusivamente decorativos; evidentemente "a priori" resulta más coherente presuponer para los relieves que decoran estas piezas rituales unos fines religiosos, y ver en la espiga un emblema divino. Sin embargo es imprescindible establecer una serie de premisas que nos permitan argumentar con rigor científico el carácter (decorativo ó religioso) que pudo haber encerrado éste.

Recordemos que fue en pleno Neolítico, hacia el año 4.000 a. C., o quizás antes, cuando un pueblo procedente del S.O. de Irán apareció en Mesopotamia, asentándose en las tierras bajas, a las que denominó Sumer, iniciando un proceso colonizador que se completará a lo largo del IV milenio, dando comienzo la cultura sumeria.

Recordemos que el rasgo más importante del Neolítico fue indiscutiblemente la domesticación de las plantas, que ocasionó una situación existencial antes inimaginable, y, en consecuencia, provocó unas creencias y una inversión de valores que modificaron radicalmente el universo espiritual del hombre preneolítico. La primera, y seguramente la más importante consecuencia del descubrimiento de la agricultura fue la crisis de valores que provocó: las relaciones de carácter religioso con el mundo animal son suplantadas por lo que podríamos designar como la solidaridad mística entre el hombre y la vegetación. Por otra parte, la mujer y la sacralidad femenina pasan a primer plano, ya que las mujeres desempeñaron un cometido decisivo en la domesticación de las plantas⁸⁷⁶. La fertilidad de la tierra y la fecundidad de la mujer se solidarizan, el suelo fértil se asimila a la mujer; en consecuencia, las mujeres se convierten en responsables de la abundancia de las cosechas, pues ellas son las que conocen el "misterio" de la creación. Durante siglos la Tierra Madre paría sin ayuda alguna, por partenogénesis.⁸⁷⁷

Pues bien, en este marco histórico, en esta

⁸⁷⁶ Las mujeres se convierten en propietarias de los campos cultivados, con lo que su posición social se refuerza y se crean unas instituciones características, como, por ejemplo, la matrilocación, por la que el marido queda obligado a vivir en la casa de su esposa

⁸⁷⁷ ELIADE, M.- Ob. cit. (pág. 56).

Mesopotamia neolítica los poderes productivos de la tierra habían proporcionado unas divinidades en las que predominaba el elemento femenino. La Tierra Madre era la fuente inagotable de la nueva vida, y en consecuencia, el poder manifiesto de la fertilidad en todas sus formas se personificó en la diosa, que era la encarnación de las fuerzas reproductivas. Ella era quién renovaba la vegetación, favorecía las cosechas y la cría de los animales. En estas comunidades agrícolas del Tigris y del Éufrates, se pensó en la Diosa de la Tierra como un poder generador de toda la Naturaleza, así se la hizo responsable de la renovación periódica de la vida en la primavera después del invierno. Esta diosa conocida en la mitología sumeria por múltiples nombres, es representada como la madre que engendró por partenogénesis el cielo (An) y la tierra (Ki), que encarnan los principios masculino y femenino; como la "abuela que parió a todos los dioses". Esta diosa Madre Tierra contrajo matrimonio con el más antiguo de los dioses sumerios, cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos, llamado EnKi o Ea, "Señor de la Tierra"⁸⁷⁸ y que llegó a formar parte de la triada de los grandes dioses, la primera de las triadas babilónicas, compuesta

⁸⁷⁸ Dios de la sabiduría divina, fuente de toda ciencia secreta, por tanto, dios de la inteligencia, que encerraba la creatividad activa, el principio masculino, y erróneamente considerado dios de las aguas, porque, en la concepción sumeria se suponía que la tierra estaba asentada sobre el océano

por An (Anu) (dios del cielo) y Enlil (dios de la atmósfera)⁸⁷⁹.

Como se indicó anteriormente, las religiones de las civilizaciones agrícolas consideraban que los cereales eran de origen divino y regalo de los dioses a los hombres; regalo frecuentemente relacionado con una hierogamia entre el dios del Cielo (o de la atmósfera) y la Madre Tierra, ó como un drama mítico que implica la unión sexual, la muerte y la resurrección.⁸⁸⁰

Esta sociedad, sumeria, inmersa en la Naturaleza celebraba en sus fiestas los principales acontecimientos del año agrícola (la siembra y la cosecha), y la festividad religiosa más importante era la del Año Nuevo, que se celebraba en el momento crítico del cambio de estación, cuando la vitalidad de la naturaleza estaba en su momento de mayor debilidad. Durante la estación estéril el dios que personificaba la potencia generatriz se había desvanecido o muerto; y la Gran Madre, venerada en todo el país, se había sumido en un duelo que el pueblo compartía. Todo ello hallaba expresión en los ritos de enterramiento y expiación que abrían las celebraciones

⁸⁷⁹ ELIADE, M.- Ob. cit. (pags. 74 y 75).

⁸⁸⁰ ELIADE, M.- Ob. cit. Tomo. I. Madrid, 1.974. (pag. 56).
CHEVALIER, J. y GHEERRANT, A.- "Dictionnaire des Symboles". Francia, 1.969. (pag. 330). Escribe al respecto: "En las civilizaciones agrarias la espiga es el resultado de una dualidad fundamental, es el hijo nacido de la hierogamia entre Cielo y Tierra"

del Año Nuevo. En el curso de las fiestas, que duraban varios días, el dios era liberado del país de la muerte y resucitado. Entonces las sagradas nupcias de la pareja divina aseguraban la fertilidad de la naturaleza y la prosperidad del hombre en el año que se iniciaba⁸⁸¹. Así pues, durante la celebración de esta fiesta, y de forma anual el mundo se regeneraba periódicamente, se "recreaba"; los complejos mítico-rituales del Año Nuevo incluían la hierogamia entre dos divinidades de la ciudad, representada por sus imágenes o por el soberano -que recibía el título de esposo de la diosa Innana y encarnaba a Dunuzi- y una sacerdotisa. Esta hierogamia actualizaba la comunión entre el dios y los hombres, una comunión efímera, pero de consecuencias importantes, pues la energía divina se comunicaba directamente a la ciudad, a la Tierra, para santificarla y asegurar su prosperidad y bienestar durante todo el año que comenzaba⁸⁸².

Pues bien, algunos especialistas consideran que es precisamente la festividad del Año Nuevo, la que aparece representada en el vaso de Warka, el más antiguo vaso ritual de piedra ornamentado que el Oriente mesopotámico nos ha legado; encuentran en su ornamentación una

⁸⁸¹ FRANKFORT. H.- "Arte y Arquitectura del Oriente Antiguo" Madrid, 1.982. (pág. 27).

⁸⁸² ELIADE, M.- Ob. cit. (págs. 77 y 78)

evocación a los ritos de hierogamia, en los que dos seres humanos tenían en los desposorios místicos, pero reales, los papeles esenciales; a través de los cuales el país obtenía su fertilidad⁸⁸³. Por consiguiente aquellas espigas de trigo que aparecen en el registro inferior, del vaso de Warka, como aquellas otras del cuenco ritual de Ur pueden ser entendidas como una manifestación de la divinidad⁸⁸⁴.

La creencia de que la divinidad se manifestaba en el Reino Vegetal queda también patente en el período Accadio (hacia 2.340 - 2180 a.C.) en unos de sus sellos, con escenas narrativas. En él vemos al dios solar en su barca, identificado por los rayos que salen de sus hombros. Sostiene el timón de la barca que se mueve por su propio impulso, lo que queda indicado por la forma de la proa. En tierra, a la izquierda, aparece la diosa de la vegetación que lleva plantas en ambas manos, y de su cuerpo brota una espiga de trigo⁸⁸⁵.

La espiga también está presente en la escultura asiria; la encontramos en los relieves del palacio de Kalah (Museo Británico), que constituyen una de las tres principales series de relieves asirios en el estilo na-

⁸⁸³ PARROT, A.- "Sumer" Universo de las Formas. Madrid, 1.969. (págs. 71 y 72).

⁸⁸⁴ FRANKFORT, H.- Ob. cit. (págs. 27 y 29).

⁸⁸⁵ FRANKFORT, H.- Ob. cit. (pág. 95).

rrativo ya típicamente asirio. En estos relieves se describe la vida del constructor del palacio, el rey Asur-Nasir-Pal (883-839): su desfile en el carro guerrero, protegido por el símbolo del dios Asur, el ataque de las fortalezas, la presentación de los prisioneros, la caza del toro salvaje, sus libaciones sagradas, sus ofertorios de la **espiga** y del cordero adornado con alas litúrgicas, la recepción de embajadores portadores de tributos, escenas de cacería, etc.

Consideramos que a través de las piezas descritas es posible forjarse una idea bastante exacta del carácter que la espiga tuvo en la decoración de piezas rituales, sellos y pinturas murales, de los diferentes pueblos que se asentaron en la llanura mesopotámica. Evidentemente, la espiga integrada en la decoración de diversos estilos artísticos, expresión plástica de las diferentes culturas mesopotámicas, no fue elegida como mero y simple elemento ornamental, sino que su presencia en el Arte Mesopotámico, precisamente por el destacado lugar que ocupó en la concepción religiosa de estos pueblos, debe ser entendida bien como manifestación de la propia divinidad, bien como emblema de abundancia.

En la civilización egipcia -civilización también basada en la agricultura del trigo, y cuyas raíces se hunden en tiempos neolíticos- la mitología y dramas litúrgicos estuvieron igualmente condicionados por las actividades agrícolas y por el ciclo vegetativo del valle. El trigo, cereal sobre el que se desarrolló esta civilización, encerraba el misterio de la muerte y de la vida, del renacer con cada nueva floración, por lo que trascendió al plano religioso, elaborándose el tema mítico del dios que muere y resucita; tema (especialmente importante) esencial en el Panteón Egipcio, encarnado por el dios Osiris, deidad que en su concepción originaria era uno de los grandes dioses de la vegetación⁸⁸⁶. Símbolo de la semilla que muere para renacer meses más tarde en forma de espiga⁸⁸⁷; era el dios bienhechor que propiciaba la crecida del Nilo, rejuvenecía los campos, daba crías a los ganados; era asimismo un dios civilizador que enseñó a los hombres a cultivar el suelo irrigado, a fabricar armas y útiles, pues a él se le atribuyó el invento de la metalurgia.

Pues bien, Osiris, cuyo culto se cree nació en el Delta durante la época Pre-Dinástica, se extendió al

⁸⁸⁶ PIJOAN, J.- "Arte Egipcio". *Summa Artis*, vol. III. Madrid, 1.975. (pág. 74).

⁸⁸⁷ "La espiga era igualmente el emblema de Osiris, divinidad que simboliza desde la antigüedad egipcia, el ciclo natural de la muerte y del renacimiento." CHEVALIER, J. y GHEERANT, A.- Ob. cit. (pág. 330).

resto del valle durante el Imperio Antiguo, adquiriendo en este período el carácter de dios funerario que siguió poseyendo durante milenios, al desplazar a Anubis de su categoría de Rey de los muertos⁸⁸⁸, convirtiéndose en una de las más importantes y complejas divinidades egipcias. Así el gran misterio de la muerte y del renacimiento de la vida que la Naturaleza anualmente escenifica fue personificado por Osiris, dios que muere y renace eternamente, pues cada año resucitaba aportando el milagro de la inundación acompañada de fertilidad, que hacía renacer las plantas, resucitar el mundo entero del letargo invernal; Osiris aparejado con el Nilo, y con su crecida anual, devolvía la vida a los campos. Esta divinidad se convertirá durante el Imperio Antiguo, junto con Isis (esposa y hermana) y Horus (hijo) en uno de los dioses más importantes de Egipto, constituyendo la Triada del Delta, y sufrirá en su "propia carne" todo el proceso de la vida vegetal que lleva a la muerte y posterior resurrección⁸⁸⁹.

Así fue elaborándose durante el Imperio Antiguo

⁸⁸⁸ JAMES, E.O.- "Los Dioses del Mundo Antiguo". Madrid, 1.962 (pág. 198). Escribe: "con la difusión del culto de Osiris, desde Busiris, en el Delta, hasta el Alto y Bajo Egipto, el en el final de la dinastía V, la situación de los muertos tomó un carácter distinto, Osiris era al mismo tiempo Señor del Infierno y el hijo del dios terrestre Geb y de la diosa del cielo Nut".

⁸⁸⁹ Osiris, hijo de Geb (la Tierra) y Nut (el Cielo) fue muerto por su hermano Seth, celoso de su grandeza, pero Isis, su amante esposa y hermana, por medio de conjuros mágicos y con la ayuda de Anubis y Neftis, le devolvió la vida. Poco tiempo después Isis dio a luz a un niño, Horus, que vengará la muerte de su padre y reinará en su trono. Por ello el Faraón como hombre mortal era evocado bajo el aspecto de Horus y después de su muerte, cuando pasada a la inmortalidad, se transformaba en Osiris, bajo cuyo aspecto era adorado también.

una compleja filosofía religiosa que dio lugar al nacimiento del "Mito de Osiris", para dar respuesta y explicación a los misterios de la Naturaleza, que gozó siempre de una importancia excepcional porque intentaba dar respuesta al problema de la vida y de la muerte, porque instauraba la creencia de la vida de ultratumba. Durante el Imperio Nuevo el triunfo de Osiris fue completó, pues su doctrina de "salvación eterna" se popularizó, forjándose la idea de que los muertos vivían en una región especial⁸⁹⁰.

La resurrección de Osiris se verificaba anualmente en Egipto con la gran fiesta de otoño, llamada de Khoiak⁸⁹¹. La escenificación del enterramiento de su mo-

⁸⁹⁰ En Egipto, desde los tiempos más remotos hubo una creencia en la pervivencia del hombre más allá de la muerte. Los egipcios consideraban al hombre compuesto de cuerpo material y de dos seres espirituales, "ba" y "ka". La muerte consistía en la separación de estos dos elementos. Era importante conservar el cuerpo con el fin de que el alma pudiera volver a él, de ahí la momificación.

Las doctrinas egipcias acerca de la salvación eterna han sufrido una profunda evolución que se ha definido como una democratización de las creencias y de la práctica de ultratumba; este proceso evolutivo se conoce a través de los textos funerarios que en todo tiempo acompañaron al difunto en su última morada; son los Textos de las Pirámides para las dinastías V y VI, los Textos de los Sarcófagos en el Imperio Medio, y el Libro de los Muertos a partir de la Dinastía XVIII.

Durante el Imperio Antiguo los Textos de la Pirámides sólo se ocupan del destino del Faraón, él sólo tendría acceso a la otra vida en la que regiría el País Celeste, para lo que necesitaba servidores, por ello los nobles obtenían el derecho a enterrarse junto a su Faraón, y solo en calidad de servidores tenían derecho a la otra vida. Será en el Imperio Nuevo, cuando todo hombre pueda acceder a la inmortalidad, ya que existía una región especial, el Reino de Poniente al que tenían acceso las almas después de pasar un juicio ante el Tribunal de Osiris, en el que tenía lugar el peso de las almas; en un platillo de la balanza se colocaba el corazón del hombre, y en el otro la pluma de la diosa Maat (diosa de la verdad).

⁸⁹¹ Las inscripciones ptolomaicas de los muros del Templo de Osiris en Denderah describen con todo lujo de detalles la llamada fiesta de Khoiak, en la que se rememoraba los funerales y la resurrección de Osiris.

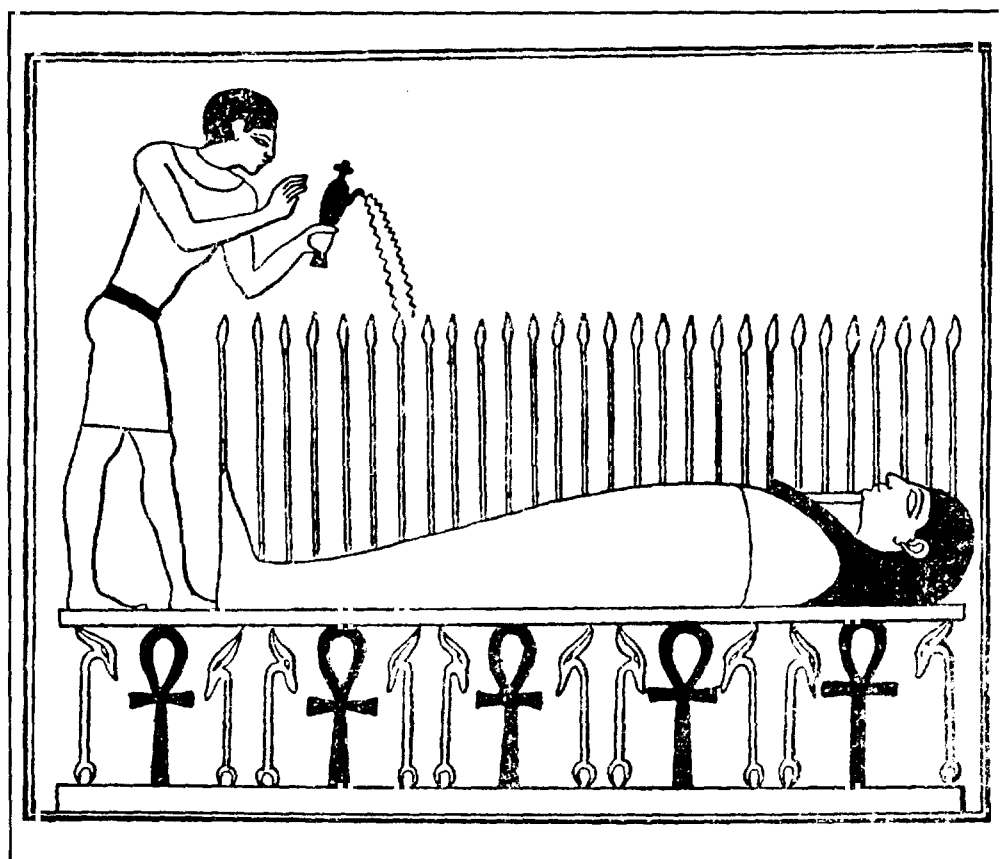
"La gran fiesta de otoño llamada Khoiak se celebrara en un momento en el que el Nilo personificando a Osiris, había alcanzado su mayor altura, momento en que se celebraban las exequias anuales de dicho dios. Estas fiestas, descritas en las inscripciones ptolomaicas de los muros del templo de Denderha, ocupaban los últimos 18 días del mes de Khoiak, iniciándose con una ceremonia de arada y siempre el día 12. Desde entonces hasta el día 21 una imagen del difunto Osiris, modelado en oro, con la forma de momia, se cubría con una mezcla de cebada y

mia tenía lugar cuando la inundación iba a empezar a retroceder, momento en el que se procedía a la siembra del grano. Consiguientemente, y de forma alegórica, se indicaba que así como el grano de trigo germinaba, renaciendo meses después en forma de espiga, Osiris igualmente resucitaba.

El simbolismo de resurrección atribuido a la espiga de trigo queda claramente evidenciado en uno de los relieves representados en el templo de Isis en Filae (Il. 193) (época ptolomaica), en el que aparece la momia de Osiris que presenta espigas de trigo regadas por un sacerdote, simbolizando el grano que brota de los campos. El mismo simbolismo parecen haber tenido unas figuras de barro de Osiris, que contenían simientes germinantes y que eran colocadas en las tumbas para vivificar a los muertos en la época de la dinastía XVIII.⁸⁹²

de avena; se envolvía en esteras y se guardaba en un estanque poco profundo, donde se regaba todos los días. El noveno día de las fiestas (es decir el 22 del mes), la exponía al sol inmediatamente antes del crepúsculo y se le enviaba a hacer un viaje misterioso, juntamente con otras imágenes parecidas, iluminadas con antorchas hasta el día 24. Después se le metía dentro de un ataúd de madera de moral y se enterraba en una fosa, de la cual se había sacado la imagen del año anterior, para colocarla en un sicomoro. El día 30, cuando la inundación iba a empezar a retroceder y a realizarse la siembra del grano, se escenificaba el enterramiento de Osiris en una cámara subterránea, donde se colocaba la imagen dentro de su ataúd, sobre un lecho de arena". JAMES, E.O.- Ob. cit. (pág. 158).

⁸⁹² JAMES, E.O.- Ob. cit. (pág. 161).



Il. 193.- Relieve del templo de Isis en Filae.

Por tanto, la estrecha relación del drama estacional, con la muerte y resurrección del dios, y de todo esto con la posibilidad de una nueva vida más allá de la sepultura, demuestra la íntima relación que existe entre la espiga de trigo y Osiris, y el claro simbolismo de resurrección que poseyó en la religión egipcia.

Las culturas nacidas en todo el Próximo Oriente también elaboraron mitologías y representaciones rituales derivadas del "misterio" que encerraba la vida vegetal⁸⁹³; "misterio" que suscitaba otro "enigma" aún mayor, el del nacimiento y la muerte del hombre, y el de su posterior renacimiento. "En Siria, como en todo el Próximo Oriente y en el Egeo, el culto de los muertos estaba ligado a los ritos estacionales de fertilidad, y así el resurgir de la vida en la primavera se relacionaba con la regeneración más allá de la tumba."⁸⁹⁴ En aquellas sociedades agrícolas los cereales fueron considerados un regalo de los dioses, y por lo tanto se les atribuía un origen divino⁸⁹⁵.

Estos simbolismos de regeneración, inmoralidad y fertilidad atribuidos al trigo por los pueblos del Próximo Oriente están presentes en sus manifestaciones artísticas; así, en Siria septentrional surgirá entre los años 850 y 650 a.C. un arte fomentado por nobles de estirpe siria, aramea e hitita, en el que la espiga de trigo está presente en escenas funerarias (por ejemplo la

⁸⁹³ Los frigios, según Hipólito, escritor cristiano del siglo III, llamaban a su dios Attis, "la espiga tierna de trigo", y este cereal formaba parte de los "cultos místéricos" de este dios. ELIADE, M.- Ob. cit. Tomo I. (pág. 315).

⁸⁹⁴ JAMES, E.O.- Ob. cit. (pág. 213).

⁸⁹⁵ ELIADE, M.- Ob. cit. (pág. 56). Indica el origen divino de los cereales en las primitivas sociedades agrícolas, considerando la presencia del trigo un regalo divino.

Estela de Marash) y en relieves rupestres (como el de Ivriz).

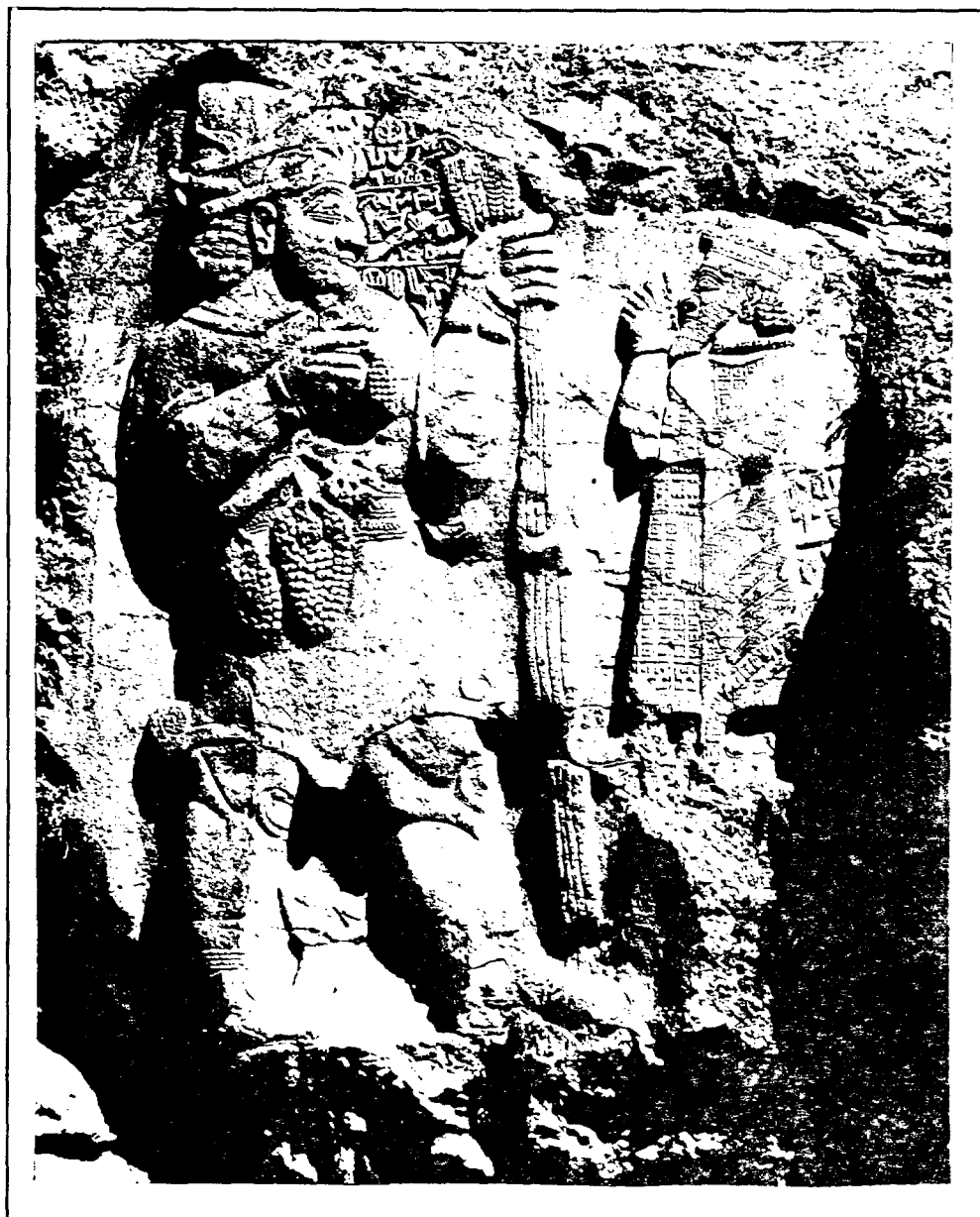
La Estela de Marash muestra a un hombre sedente que lleva una espiga en una mano (alusión al trigo)⁸⁹⁶, y una copa en la otra (alusión al vino), frente a él dos mujeres portan cápsulas de adormidera en sus manos⁸⁹⁷.

En el relieve rupestre de Ivriz (Il. 194), del que se ha dicho es un ejemplo temprano del Arte Frigio, vemos al dios Sandas llevando en sus manos un sarmiento de vid cargado de uvas y un manojo de espigas de trigo; delante de él el rey Urpalla, de pie con las manos alzadas en ademán de devoción; el carácter alegórico es evidente, el dios de la vegetación otorgando a los hombres los frutos de la tierra, o quizás el dios Sandas haciendo partícipe al rey de Tyana de aquellos frutos capaces de otorgar la vida eterna, la inmortalidad. Este relieve evidencia mejor que ningún otro testimonio histórico o arqueológico la creencia mantenida por aquellas sociedades agrícolas del origen divino del trigo, regalo espléndido de los dioses a los mortales⁸⁹⁸.

⁸⁹⁶ FRANKFORT, H.- Ob. cit. (pág. 320). Espiga de trigo es considerada por Henri Frankfort símbolo de resurrección y rejuvenecimiento.

⁸⁹⁷ Frutos que Henry Frankfort identifica con granadas, y en los que creo ver con claridad cápsulas de adormidera. FRANKFORT, H.- Ob. cit. (pág. 320).

⁸⁹⁸ ELIADE, M.- Ob. cit. (pág. 56). Indica el origen divino de los cereales en las primitivas sociedades agrícolas, considerando la presencia del trigo un regalo divino.



Il. 194.- Relieve rupestre que representa al rey Urpalla de Tyana ante el dios Sandas, de Ivriz (Museo Arqueológico de Estambul).

La civilización helénica también concedió a los cereales y en especial al trigo un importante lugar en su mitología, albergando profundos contenidos simbólicos alusivos a la fertilidad y al renacimiento de la vida.

La antigua diosa de los cereales y madre-tierra, Deméter, y su hija Core, la doncella del trigo (también conocida por el nombre de Perséfone) representaban la nueva cosecha y estaban estrechamente relacionadas con estas operaciones agrícolas. Al principio Deméter y su culto se centraban en torno al dominio del proceso de la vegetación, haciendo germinar el trigo y brotar los frutos de la tierra⁸⁹⁹. Ella enseñó a los atenienses el arte de trabajar la tierra, y fue la más popular entre las diosas veneradas en todas las regiones y colonias griegas, y también la más antigua; morfológicamente viene a ser una prolongación de las grandes diosas neolíticas.⁹⁰⁰

A esta deidad estaban consagradas las Fiestas de Eleusis; fiestas estacionales celebradas en otoño, que parecen haber tenido su origen en unos primitivos ritos agrarios, cuya antigüedad y carácter quedan demostrados por los restos micénicos que se encuentran debajo del

⁸⁹⁹ JAMES, E.O.- Ob. cit. (pág. 186).

⁹⁰⁰ ELIADE, M.- Ob. cit. Tomo I. (pág. 317)

santuario⁹⁰¹. Habiendo sido originariamente un culto familiar, llegaron a tener posteriormente una significación más extensa y profunda, abarcando el mundo después de la muerte, es decir, convirtiéndose en un misterio exotérico de muerte y resurrección, destinado a proporcionar a los iniciados la anhelada inmortalidad.⁹⁰²

Debido al carácter misterioso que rodeó el culto de la diosa Demeter en Eleusis se sabe muy poco de los ritos y ceremonias practicados por los iniciados. De acuerdo con la leyenda cultural contenida en los llamados Himnos Homéricos (atribuidos al siglo VII a.C.) la historia con la que estaba tan íntimamente asociado el festival agrario se centraba en torno al rapto de la doncella del trigo (Core). Raptada y llevada a los infiernos en el carro dorado de Pluto, cuando estaba recogiendo flores en los fértiles campos de Rario. Su afligida madre, Deméter, iba de aquí para allá en su busca, llevando una antorcha encendida para alumbrar las grietas profundas de la tierra, por donde podría haberse hundido. Era tanta su pena que dejaba de hacer fructificar la tierra, hasta el extremo de producir un hambre universal. Disfrazada de vieja, llegaba finalmente a Eleusis. Allí, sentándose en

⁹⁰¹ JAMES, E.O.- Ob. cit. (pág. 189).

⁹⁰² JAMES, E.O.- Ob. cit. (págs. 191 y 192).

un banco cubierto con una piel de carnero, junto a un pozo al lado de un camino, se encontraba con las hijas del rey Keleos y les contaba una historia fantástica acerca de una pretendida huida de unos piratas, y la llevaban a su casa, donde se convertía en niñera de Domofonte, el hermano menor de aquellas niñas e hijo más pequeño de la reina. Deméter, agradecida, empezó a hacer inmortal a éste, alimentándole secretamente con ambrosía (el alimento de los dioses) durante el día y poniéndole por la noche en la hoguera para eliminar su mortalidad. Interrumpida en esta operación por la madre, aterrorizada al ver a su hijo en las llamas, Deméter revelaba su identidad. Entonces abandonaba sus intenciones de hacer inmortal a Domofonte, pero antes de abandonar el palacio ordenaba al pueblo de Eleusis que le construyesen un santuario en la colina, junto a la "Fuente de la Virginitad", donde había encontrado a las hijas de Keleos. Allí debían celebrarse unos ritos, que enseñó a sus adoradores, para conseguir la inmortalidad de todos los que fuesen iniciados en aquellos misterios. Sin embargo, la sequía y el hambre duraron todavía un año, hasta que Zeus intervino y persuadió a Deméter de que aceptase un arreglo, en virtud del cual su hija permanecería la tercera parte del año en el Infierno con Plutón y los dos tercios restantes en la tierra con ella. Entonces reapareció la

vida y empezaron a caer lluvias fructíferas hasta que, con la vuelta de Core a los infiernos, en otoño, la esterilidad prevalecía, esperando su resurrección en la primavera.

En esta leyenda se han combinado muchos mitos y tradiciones, pero en el fondo se encuentra claramente el tema de un festival agrario centrado en la Diosa de la Fertilidad, que era al mismo tiempo dispensadora de la inmortalidad⁹⁰³.

"La espiga jugó un importante papel en los Misterios de Eleusis. Durante las ceremonias iniciáticas, se cortaba con la hoz sagrada una espiga que era llamada "gran iluminador", símbolo del conocimiento que se adquiere después de la iniciación y que es la comunión perfecta del espíritu con la luz. Esta espiga colmada de granos era además símbolo del nacimiento de los espíritus superiores que se encarnan para llegar a ser los guías del género humano"⁹⁰⁴. El trigo germinado sería al mismo tiempo el símbolo de la cosecha del grano y la inmortalidad del alma⁹⁰⁵; simbolismo, este último, que explica el sentido que tenía entre los atenienses, sembrar trigo en las tumbas de sus difuntos.

⁹⁰³ JAMES, E.O.- Ob. cit. (pág. 190).

⁹⁰⁴ GILLES, R.- "Le Symbolisme dans l'Art Religieux". Paris. 1.943. (pág. 198).

⁹⁰⁵ JAMES, E.O.- Ob. cit. (pág. 191).

Toda esta compleja concepción religiosa en torno a Demeter y a su culto aclara el por qué esta deidad era representada con una corona de espigas de trigo⁹⁰⁶, sobre su cabeza; espigas de incuestionable contenido simbólico, pues en aquellas ceremonias iniciáticas celebradas en Eleusis el **trigo** fue investido de un profundo contenido simbólico de alusivo a la **regeneración del alma**.

El doble carácter del trigo, o mejor dicho, la doble propiedad que tiene los granos de su espiga por contener el fruto y la semilla, y por tanto, ser capaces a la vez de alimentar y de germinar, produciendo una nueva planta, evidentemente le hizo acreedor de un simbolismo en las culturas agrarias. A juzgar por las concepciones religiosas de los pueblos de Mesopotamia, Egipto, Oriente Próximo, Egeo y Grecia, esbozadas en páginas anteriores, el trigo parece haber sido un claro símbolo de fertilidad y de renovación de la vida desde tiempos remotísimos hasta la época Clásica. Sus contenidos alegóricos han sido recogidos en los diccionario de simbología pagana; y así la espiga del trigo, atributo solar para

⁹⁰⁶ "A la diosa Demeter (Ceres) se la representa con una corona de espigas en la cabeza". GUBERNATIS, A. de.- "La Mythologie des plantes ou les légendes du Règne Végétal". Tomo. I. Paris, 1.878. (pág. 90).

Morales y Marín⁹⁰⁷ y para Cirlot⁹⁰⁸, es considerada símbolo de germinación y fecundidad para Pérez-Rioja⁹⁰⁹ y Cirlot⁹¹⁰; de fertilidad y resurrección para Chevalier y Gheerrant⁹¹¹; y de abundancia, aprovechamiento y esperanza para Morales y Marín.⁹¹²

El cristianismo desde sus orígenes confirió al trigo gran importancia, desempeñando un papel trascendental en su simbolismo. Sobraban razones para esto.

En primer lugar porque al gestarse y difundirse la nueva religión cristiana en un marco cultural pagano, ya fuera helenístico o romano, inconsciente o premeditadamente utilizaron para expresar su propia fe signos ó símbolos de otras concepciones religiosas, a través de cuyos mitos o filosofías de salvación, a los cristianos les era factible establecer por asociaciones de ideas, cierto paralelismo con la figura del propio Cristo y de su doctrina de salvación. Esto es claramente ostensible con Dionisos y su doctrina mística y escatológica, cuyos

⁹⁰⁷ MORALES Y MARIN, J.L.- "Diccionario de Iconografía y Simbología". Madrid, 1.984. (pág. 142).

⁹⁰⁸ CIRLOT, J.E.- "Diccionario de Símbolos". Barcelona, 1.991. (pág. 195).

⁹⁰⁹ PÉREZ-RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid, 1.971. (pág. 197).

⁹¹⁰ CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (pág. 195).

⁹¹¹ CHEVALIER, J. y GHEERRANT, A.- Ob. cit. (pág. 330).

⁹¹² MORALES Y MARIN, J.L.- Ob. cit. (pág. 142).

atributos vegetales: vid y hiedra, fueron rápidamente incorporados al simbolismo e iconografía cristianas; lo es también con Apolo y su religión órfica que prometía a sus iniciados la salvación y la vida eterna, deidad a la que había sido consagrada la palmera, que también entro a formar parte del vocabulario simbólico cristiano; y los mismos argumentos se pueden esgrimir en torno a la espiga de trigo, símbolo de Demeter y de Osiris, cuyas filosofías religiosas, ambas alusivas a la regeneración del cuerpo y del alma después de la muerte, eran particularmente aptas para ser asociada con la doctrina de salvación eterna predicada por Cristo.

Por otra parte, no se puede olvidar que el empleo de estos signos ó símbolos paganos, pero capaces de evocar en el cristiano una interpretación distinta, fueron particularmente apropiados en los primeros siglos del cristianismo, bajo el Período de la Iglesia Perseguida; y así fueron incorporados a la decoración pictórica y escultórica del Arte Paleocristiano. Un ejemplo de esto, nos lo brinda la catacumba de Pretestato (cripta de San Gennaro, en Roma), en cuyas pinturas se plasma el tema de la cosecha de trigo.

En segundo lugar las Sagradas Escrituras están repletas de alegorías y alusiones al trigo y al pan.

Son numerosos textos del Antiguo Testamento que hacen referencia a este cereal, unas veces para evocar la abundancia y la fertilidad de la tierra⁹¹³ y otras para indicar la ira de Yahvé. Recogiendo de esta forma las ideas religiosas de los pueblos vecinos al considerar este cereal un regalo de dios a los hombre, que otorga o priva de él⁹¹⁴. Pero será en los textos del Nuevo Testamento, y en especial los Evangelios, donde se confiera al trigo y al pan un significado específicamente cristiano, de dimensiones inexistentes hasta entonces. Así mientras en la parábola de la cizaña⁹¹⁵, en las palabras de Juan el Bautista predicando la venida del Mesías⁹¹⁶, e inclu-

⁹¹³ **Génesis. XXVII.28:** "Te dé Dios el rocío del cielo y la grosura de la tierra, y abundancia de trigo y de mosto".

Deuteronomio. VIII.7, 8 y 9: "Ahora, Yahvé, tu Dios, va a introducirte en una buena tierra, tierra de torrentes, de fuentes, de aguas profundas, que brotan en los valles y en los montes; / tierra de trigo y cebada, de viñas, de higueras y de granados; tierra de olivos, de aceites y de miel; / tierra donde comerás tu pan en abundancia y no carecerás de nada".

Job XXXI.40: "Nazcame cardos en vez de trigo"...

Salmo. LXXXI.16: "Los mantendrá de la flor del trigo / y de la miel de la roca los saciará".

⁹¹⁴ **Jeremías. XII.13:** "Sembraron trigo y han recogido cardos, / se fatigaron trabajando sin provecho, / quedaron confusos de su cosecha / por la cólera encendida de Yahvé".

⁹¹⁵ **San Mateo XIII. 24 y ss.:** Parábola de la cizaña.

"Les propuso otra parábola, diciendo: Es semejante el Reino de los Cielos a uno que sembró en su campo semilla buena. / Pero mientras su gente dormía, vino su enemigo y sembró cizaña entre el trigo y se fue. / Cuando creció la hierba y dio fruto, entonces apareció la cizaña. / Acercándose los criados al amo, le dijeron: Señor, ¿no has sembrado semilla buena en tu campo? ¿De dónde viene, pues, que haya cizaña?. / Y él les contestó: Eso es obra de mi enemigo. Dijéronle: ¿Quieres que vayamos y la arranquemos? / Y les dijo: No, no sea que, al querer arrancar la cizaña, arranquéis con ella el trigo. / Dejad que ambos crezcan hasta la siega; y al tiempo de la siega diré a los segadores: Tomad primero la cizaña y atadla en haces para quemarla, y el trigo recogedlo para encerrarlo en el granero".

⁹¹⁶ **Mateo. III.12 y Lucas. III.7.:**

"Limpiará su era y recogerá su trigo en el granero, pero quemará la paja en fuego inextinguible".

so en los versos del Apocalipsis⁹¹⁷ se emplea la palabra "trigo" como término metafórico de "buen cristiano", con el propósito de hacer asequible determinados conceptos de difícil comprensión a un pueblo campesino; en otros textos será "el pan" el término elegido para acercar conceptos de inmortalidad, de vida eterna, de comunión con Dios; como se infiere a través del análisis de ciertos versos:

Juan VI.32 y 33:

"Díjoles, pues, Jesús: En verdad, en verdad os digo: Moisés no os dio pan del cielo; es mi Padre el que os da el verdadero pan del cielo; / porque el pan de Dios es el que bajó del cielo y da la vida al mundo, mi Padre os da el verdadero pan del cielo".

Juan VI. 48 a 51:

"Yo soy el pan de vida; / vuestros padres comieron el maná en el desierto y murieron. / Este es el pan que baja del cielo, para que el que lo coma no muera. / Yo soy el pan vivo baja del cielo; si alguno come de este pan, vivirá

⁹¹⁷ Apocalipsis VI.5 y 6:

"Cuando abrió el sello tercero, oí al tercer viviente, que decía: Ven. Miré y vi un caballo negro y el que lo montaba tenía una balanza en la mano. / Y oí como una voz en medio de los cuatro vivientes que decía: Dos libras de trigo por un denario y seis libras de cebada por un denario; pero el aceite y el vino, ni tocarlos".

para siempre, y el pan que yo le daré es mi carne vida del mundo".

Juan VI. 35:

"Jesús les contestó: Yo soy el pan de vida; el que viene a mí, ya no tendrá más hambre, y el que cree en mí, jamás tendrá sed."

Juan. XXI.13:

"Se acercó Jesús, tomó el pan y se lo dio, e igualmente el pez".

Lucas.XIV.15:

"Oyendo esto, uno de los invitados dijo: Dichoso el que coma pan en el Reino de Dios".

Mateo. XXVI.26 y Marcos. XIV.22:

"Mientras comían, Jesús tomó pan, lo bendijo, lo partió y, dándoselo a los discípulos, dijo: "Tomad y comed, éste es mi cuerpo"...

Como se ha podido comprobar serán Mateo, Marcos, Lucas y Juan, a través de sus Evangelios los que

introduzcan este nuevo termino: "**pan**". Pero este pan de harina de trigo -alimento por excelencia-, del que ellos hablan además de compilar las antiquísimas connotaciones simbólicas de abundancia y de regalo divino atribuidas al trigo por aquellas primitivas sociedades agrícolas del Creciente Fértil, introducirán un nuevo y esperanzador mensaje, pues el **pan de vida** al que hacen referencia, no en el pan alimento del cuerpo, sino el pan alimento del alma, y sólo a través de él se puede llegar a la comunión con Cristo; estos versos son que hacen del pan un símbolo de Cristo y de la Eucarístia.

Por lo tanto, la simbología cristiana, sin olvidar el antiquísimo carácter de renovación de la vegetación, de renacimiento de la vida que poseyó el trigo desde tiempos neolíticos, reelaboró una nueva simbología, convirtiéndolo en cuerpo de Cristo, en un símbolo eucarístico por excelencia; simbolismo que desde los primeros momentos del cristianismo quedará plasmado en la iconografía paleocristiana y que sigue plenamente vigente. A este simbolismo eucarístico aluden Gilles⁹¹⁸, Pérez-Rioja⁹¹⁹ y Ferguson⁹²⁰.

⁹¹⁸ GILLES, R.- Ob. cit. (pág. 198).

⁹¹⁹ PÉREZ-RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 197)

⁹²⁰ FERGUSON, G.- "Signos y Símbolos en el Arte Cristiano" Buenos Aires, 1.956. (pág. 43).

El Arte Copto⁹²¹ reconoció el trigo como símbolo de Cristo⁹²². Para los primeros cristianos "coptos", muchos de ellos anacoretas y monjes, la idolatría era el culto a las divinidades del Olimpo, y la ortodoxia de aquellos neófitos enraizaba perfectamente con las creencias milenarias que habían constituido los principios religiosos del Egipto Faraónico, que a pesar de los siglos y avatares históricos permanecían latentes en el espíritu de todo hombre egipcio. La nueva fe lo era nueva, sólo en apariencia, pues Osiris, Isis, Horus y otras divinidades habían sido reemplazadas por el Dios Padre, el Espíritu Santo, Jesús, María, San Jorge y Satanás; en su asimilación identificarán a Cristo con Osiris, atribuyéndole los mismos emblemas.

Entre los coptos, la elección del trigo como emblema de Cristo se debió a que identificaron a Jesús con Osiris y le atribuyeron los emblemas de aquel dios. En el Mito de Osiris, el trigo es la planta que se renueva a si misma. Orisis viviente, es la espiga sobre su tallo unido a la tierra. Los Misterios celebrados en los templos retrayendo todo su dogma en una serie de ceremo-

⁹²¹ En Egipto los seguidores de la religión cristiana, fieles a la Iglesia de Alejandría, serán conocidos con el nombre de "coptos"; denominación que proviene de la voz árabe "qubt", que significa "egipcios". Coptos eran aquellos cristianos de Egipto que tras el Concilio de Calcedonia (615) se separaron de la Iglesia de Roma, cayendo en una herejía al aceptar únicamente una sola naturaleza en Cristo. Ellos fueron los artífices de un arte propio, expresión de su individualismo, denominado Arte Copto.

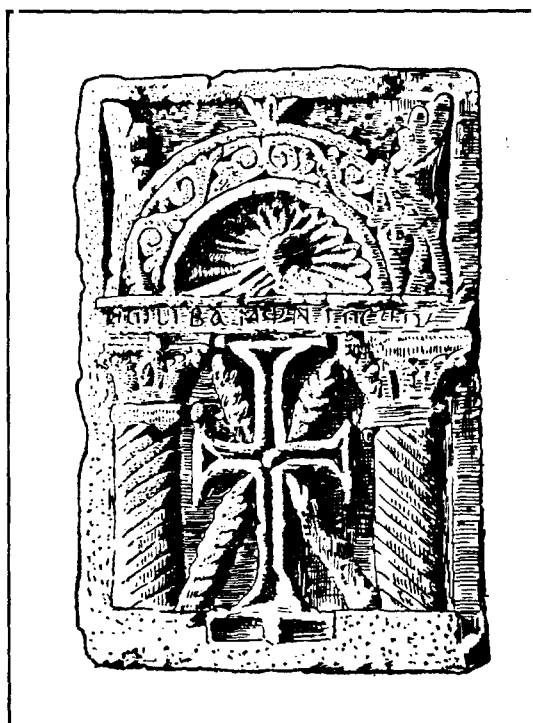
⁹²² AL GAYET. — "L'Art Copte". Paris, 1.902. (pág. 85).

nias celebradas en la fiesta de Khoiak (fiesta de renovación del año) rememoraban los funerales y la resurrección del dios, y eran representadas en una especie de escenario, análogo al que luego en la Edad Media se celebrará la Pasión⁹²³.

Como emblema de Cristo, el trigo, bien como espiga granada, bien como torta de pan, parece haber sido un tema plasmado con frecuencia por los escultores cop-
tos, en estelas y portadas de iglesia (Il. 195). Esto queda demostrado en el estudio realizado por Al Gayet sobre el Arte Copto; en el realiza un detallado análisis descriptivo de varias portadas de iglesia, esculpidas en piedra, en las que se repite, casi sistemáticamente el mismo esquema decorativo: grandes cepas de vid que surgen de cráteras situadas en el suelo, y ascienden flanqueando la puerta de acceso a la iglesia; sus vástagos cargados de racimos se entrecruzan en la parte superior, enmarcando la imagen de Cristo, y en los ángulos superiores, difuminado, bien una roseta estrellada, bien un disco sobre el que viene a posarse la paloma. Sobre su simbolismo explica el autor, que de igual forma que en la mitología pagana la estela es la puerta de la Región Fúnebre, así la portada de la iglesia venía a constituir

⁹²³ AL GAYET.- Ob. cit. (pág. 84).

la entrada en la Nueva Vida, la entrada en el Reino de Dios, por eso en ella se reúnen los principales símbolos de la fe cristiana, el cuerpo y la sangre de Cristo simbolizados bajo las dos especies: la hostia y la viña cargada de racimos⁹²⁴.

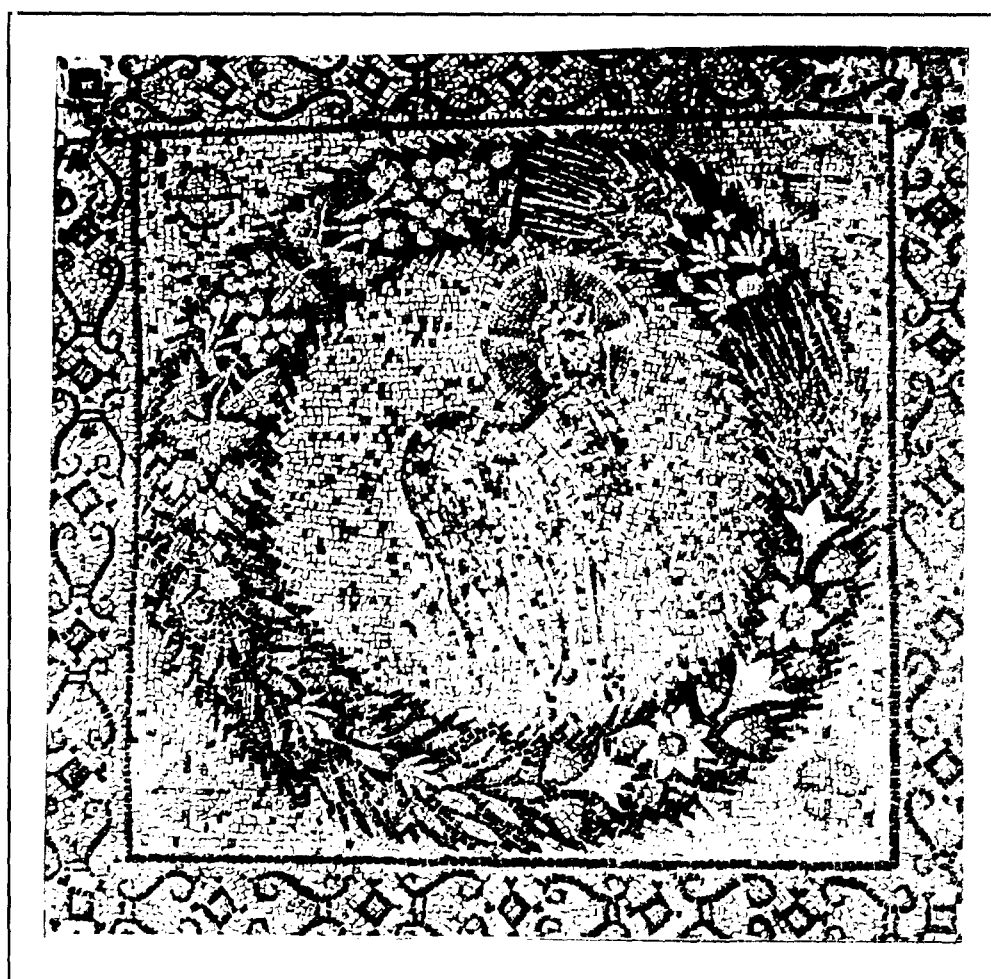


Il. 195.- Portada de iglesia. (Museo de Arte Copto. Cairo)

En el Arte Bizantino también aparece este tema. Con frecuencia encontramos **espigas de trigo** junto sarmientos cargados de racimos de uvas y a otros frutos

⁹²⁴ AL GAYET.- Ob. cit. (pág. 87).

formando parte de la corona o del clipeo que enmarca al cordero nimbado, como por ejemplo, en la bóveda de la capilla de San Juan Evangelista y en el baptisterio de San Gionanni in Laterano, en Roma (Il. 196); a veces la corona encierra a un santo como en la cúpula de la capilla de S. Vittore in Ciel D'Oro. San Ambrosio en Milán.

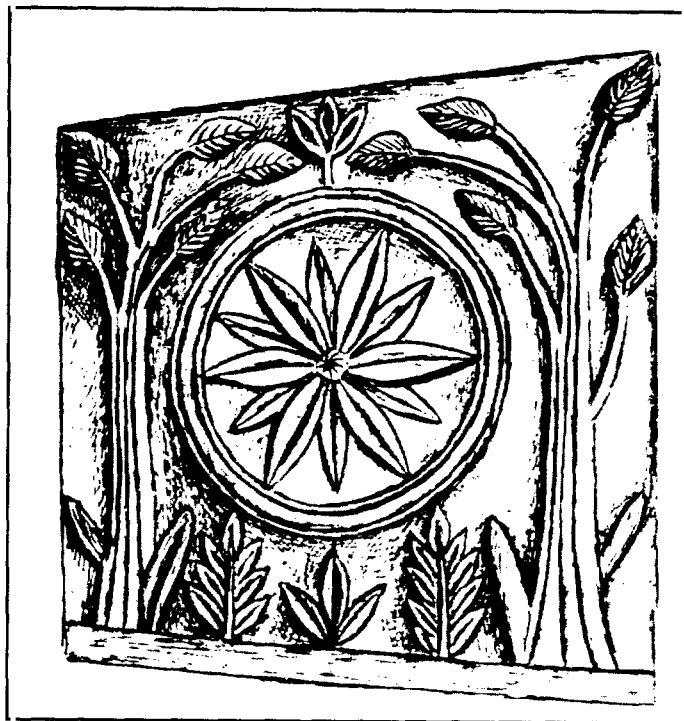


Il. 196.- Bóveda de la capilla de San Juan Evangelista. Baptisterio. San Giovanni in Laterano en Roma. (detalle)

Como hemos podido comprobar, el Arte Cristiano introdujo en su vocabulario el tema del trigo durante los primeros siglos de existencia, y tanto en Oriente⁹²⁵ como en Occidente; sin embargo, y a pesar de tal difusión geográfica, debida a su magnitud simbólica, este elemento desde el punto de vista cuantitativo no gozó de la importancia que tuvo la vid, sin duda porque el trigo carecía de las grandes posibilidades estéticas de aquella, al entrañar mayor dificultad su representación en piedra, u otro material.

El Arte Prerrománico en el que se percibe con claridad la pervivencia de la iconografía paleocristiana no podía omitir la presencia de este tema en su vocabulario artístico. Varias piezas merovingias dan constancia de su presencia; lo hallamos en el sarcófago de San Drausín en Soissons (Il. 197) y en una placa de mármol procedente de la Abadía de San Denís (Il. 198). El sarcófago de San Drausín en Soissons, presenta en una de las caras laterales dos gavillas de espigas de trigo, de largos y flexibles tallos flanqueando una roseta de doce pétalos, mientras que las otras dos caras están cubiertas de follaje de vid encuadrando el monograma de Cristo.

⁹²⁵ JALABERT, D.- "La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France" Paris, 1.965. (pág. 33). Indica la posibilidad de que el trigo estuviera en algunos dinteles de las primeras iglesias cristianas de Siria.



IL. 197.- Sarcófago de Saint Drausin de Soissons
(Museo del Louvre)



IL. 198.- Placa de mármol. Abadía
de San Denis (Museo del
Louvre)

De su carácter simbólico nos hablan Denise Jalabert⁹²⁶ y Olivier Beigbeder⁹²⁷, ambos ven en el trigo aquí representado un símbolo de eucarístico. Esta decoración simbólica se vuelve a encontrar alrededor de una cruz y de un cáliz sobre una placa de mármol -cancel o antealtar- procedente de la Abadía de San Denis, esculpida en el siglo VII en los talleres de Aquitania.

El Arte Visigodo también recoge este tema en su decoración; lo encontramos en una pilastra de mármol (Museo Arqueológico de Mérida), y en una placa de cancel procedente de Recópolis (Zorita de los Canes, Guadalajara), datada del último cuarto del siglo VI, conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid; pieza digna de mención por la iconografía que recoge. Esta formada por una red de círculos, con decoración cruciforme calada y cenefa de círculos secantes y cruz griega, y las barroterras presentan en el frente círculos secantes rematados por dos aves enfrentadas con **panes en su pico** (Il. 199). Evidentemente con esta iconografía de las aves (símbolo del cristiano) picoteando los panes (cuerpo de Cristo) se está haciendo una alusión a la regeneración del alma a través de la Eucaristía.

⁹²⁶ JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 32). Escribe: "los frutos representados en las obras de arte merovingias, aun siendo también decorativas, son los símbolos cristianos de mayor importancia, evocan el pan y el vino, emblemas de la Eucaristía".

⁹²⁷ ~~BEIGBEDER, O.- "Léxico de los símbolos". Madrid, 1.989. (pág. 339).~~



Il. 199.- Cancel (detalle de barrotera). Procedente del Cerro de la Oliva, Recópolis (Zorita de los Canes, Guadalajara). (Museo Arqueológico Nacional. Madrid).

El Arte Románico parecía ser el marco apropiado para que el trigo se convirtiera en un tema importante en su iconografía y sin embargo es notoria su escasez numérica. Tan solo he encontrado este tema en dos capiteles: uno situado en la puerta principal de la iglesia de Sabugo en Avilés (Asturias) y el otro en el pórtico de la iglesia de Colina de Losa (Burgos) (Il. 200).



Il. 200.- Capitel del pórtico. Colina de Losa (Burgos)

No es, consiguientemente un tema frecuente en la escultura románica española, e incluso a juzgar por los ejemplos mencionados, estos podrían ser calificados de excepciones, sobre todo si se tiene en cuenta que ambos pertenecen al Románico Rural, lo que puede sugerir que este tema estuvo ausente en el ámbito oficial.

Pero, ¿cual es la causa que explica la ausencia en la iconografía románica de este fruto, tan importante

en la simbología cristiana, clara alusión a Cristo y a la Eucaristía?. La respuesta podría ser muy simple, tal vez porque este símbolo no respondía a las exigencias renovadoras perseguidas por la Orden de Cluny, y plasmadas en la escultura románica, especialmente en la de ámbito oficial: la de mantener viva en el cristiano la conciencia del pecado, y consiguientemente el terror al castigo eterno, para sumirle en la penitencia.

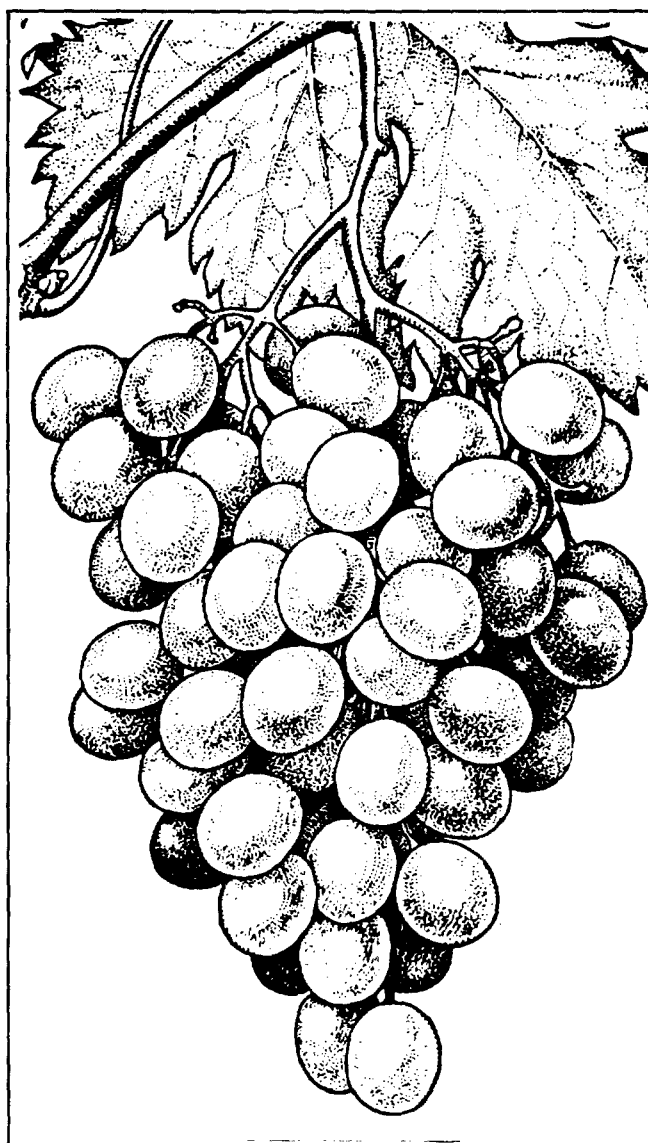
U V A S

LAS UVAS

La vid pertenece al género botánico "*Vitis*", y este a su vez a la familia de las "*Vitaceas*" que reúne unas seiscientas especies, localizadas principalmente en los países intertropicales.

La vid es una planta trepadora, compuesta de raíz, cepa (o tronco), de la cual brotan los sarmientos, es decir, los vástagos que son largos, delgados, flexibles y nudosos, de donde a su vez brotan los zarcillos o tijeretas, **los pámpanos** y sus **racimos de uvas**; los zarcillos o tijeretas son unos órganos prensiles que dan sujeción a la planta y le permiten encaramarse a los árboles; los pámpanos son las grandes hojas, sostenidas por un largo rabillo, acorazonadas en la base y divididas en cinco gajos más o menos profundos, los cuales, a su vez, tienen los bordes con grandes y desiguales dientes; la nervadura es palmeada y cada una de las venas principales se dirige a su lóbulo respectivo. Las flores en racimos compuestas, son verdosas, muy pequeñas, pentameras, con los pétalos soldados en la parte superior a modo de campana. Su fruto, la uva, es una baya redonda o elipsoidal,

de color de cera o miel muy pálido, casi blanco, o bien rosado, violáceo-azulenco, a veces tan oscuro que parece negro; se agrupan formando un racimo, o mejor dicho y hablando en términos botánicos, una panícula, pues es un racimo compuesto, es decir, un racimo de racimos. (Il. 201)



Il. 201.- Vid (*Vitis vinifera*), racimo de uvas acompañado de una hoja.

En el capítulo dedicado a las "Hojas" se trató esta planta; sus características botánicas, sus propiedades terapéuticas, su incorporación al repertorio decorativo del Arte, junto con su posible contenido simbólico, primero dentro del mundo pagano, y después dentro de la simbología cristiana. Sin embargo, en aquel estudio se pretendió atender principalmente a los pámpanos, es decir, a las grandes hojas de la vid, tan conocidas y tan reiterativamente empleadas en la iconografía medieval. Ahora, aún a base de reincidir en algunos puntos ya expuestos en aquel capítulo, intentaremos centrar nuestra atención en el fruto de esta planta, es decir, en el racimo de uvas, al que los botánicos denominan "panícula".

Las uvas han constituido un codiciado alimento para el hombre desde tiempos paleolíticos, y hoy sigue siendo una apreciada fruta de mesa; su recolección (vendimia) se realiza a finales del verano o al comienzo del otoño; las mejores uvas moscateles, serán sometidas a un proceso de desecación, y con la pérdida de agua se arrugan y se convierten en pasas. Pero en su mayor parte, las uvas se destinan al prensado para sacarles el jugo, llamado mosto, con el cual, si no se conserva por artificio sin fermentar, se obtiene el vino.

La vid se supone originaria de las vertientes caucásicas, de las riberas del Mar Negro y de más a Oriente, pero en los países mediterráneos se han descubierto huellas de la especie espontánea o "*Vitis silvestris*" que se remontan a los tiempos Pliocénicos⁹²⁸.

El hombre desde su aparición en la faz de la Tierra guiado por su instinto depredador, aprovechó todo aquello que la Naturaleza le ofrecía; y los frutos de la vid debieron constituir un apreciado alimento. Ello le llevó a cultivarla desde tiempos antiquísimos, así "a partir de la especie silvestre o *labrusca* se obtuvo por el cultivo la vid (*Vitis vinífera* L.)"⁹²⁹, que presenta una gran variedad de razas y formas; su cultivo actualmente es uno de los más típicos de la cuenca del Mediterráneo.

Pedacio Dioscorides dedica varios capítulos de su *Materia Médica* a la vid; de la salvaje o silvestre, escribe en el libro IV, capítulo CLXXXII: "la vid salvaje produce unos sarmientos luengos, como aquellos de la vid ordinaria, leñosos, ásperos y vestidos de cierta corteza toda resquebrajada. Sus hojas se parecen a las de la

⁹²⁸ FONT QUER, P.- "*Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado*". Barcelona, 1.980. (pag. 463).

⁹²⁹ LOSA, RIVAS Y MUÑOZ-MEDINA.- "*Botánica Descriptiva. II Fanerogamia*". Granada, 1.961 (pag. 306).

yerba mora hortense, salvo que son más luengas y algún tanto más anchas. Hace la flor racimosa y el fruto semejante a unos ramillos pequeños, y de granos redondos, el cual después de maduro se torna rojo"⁹³⁰. Vuelve nuevamente a hacer referencia a ella en el Libro V, capítulo II: "Hallénse dos especies de la labrusca o vid salvaje, conviene a saber, una, que jamás perfecciona sus uvas, sino siempre las deja en flor, cuyo fruto se dice enanthe, y otra, que las acaba y madura, produciendo ciertos granos pequeños, negros y de sabor estíptico. Las hojas, los sarmientos, y los pampanicos de aquesta tienen semejante virtud a los de la vid doméstica"⁹³¹. Estas pretendidas "especies" de la labrusca no son otra cosa sino los dos pies de esta estirpe, el masculino y el femenino"⁹³².

Andrés de Laguna, traductor y comentarista de la obra de Dioscórides, deja claro su punto de vista sobre el tema: "Ansi como los villanos y rústicos difieren de los que moran en las ciudades, no en alguna substancial como, sino solamente en los toscos trajes y en las muy agrestes costumbres, por haber sido criados sin

⁹³⁰ DIOSCÓRIDES, P.- "Acerca de la Materia Medicinal y de los venenos mortíferos". Traducida del griego al castellano y comentada por Andrés de Laguna. Ediciones Arte y Bibliofilia. Madrid. 1.984. (pag. 347).

⁹³¹ DIOSCÓRIDES, P.- Ob. cit. (pág. 357).

⁹³² FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 469).

disciplina, ni más ni menos difieren la vid salvaje de la doméstica, no por otro respecto sino porque aquesta fue cultivada fue cultivada por la mano y la industria de hombres, y aquella nació y creció por si, sin ayuda humana"⁹³³.

En efecto, la vid salvaje (también conocida como silvestre o labrusca) se diferencia de la cultivada porque produce hojas más ásperas, y uvas pequeñas y agrias. A partir de la especie espontánea se obtuvieron por cultivo otras razas y formas de la vid (*vitis vinífera* L.), convirtiéndose las variedades en poco menos que innumerables; varía la figura de las hojas y sus lóbulos, su grosor y consistencia, y sobre todo, varía la forma de los granos del racimo, el color de los mismos, el grosor del hollejo, el sabor de la pulpa que contiene, la época de maduración, etc.

En España se cría silvestre o asilvestrada en los sotos y riberas de gran parte de la Península, desde el litoral atlántico hasta los barrancos de la Costa Brava de Cataluña, y singularmente en los valles de Sierra Morena. La cultivada suele formar robusta cepa de poca altura y extensos viñedos en los llanos y laderas de

⁹³³ DIOSCÓRIDES, P.- Ob. cit. (pág. 357).

la mayor parte del país, generalmente hasta 1.000 m. de altura o poco más; florece a partir del mes de abril en las zonas mas meridionales, es cuando se dice que la vid está en "ciernes"; las más precoces empiezan a mulatear en julio, y maduran su fruto a fin de mes, mientras que las tardías no vienen hasta dos meses después.

La gran cantidad de sinónimos castellanos, gallegos, portugueses, catalanes y vascuences empleados para designar ambas especies⁹³⁴, así como el amplio repertorio refranero⁹³⁵ alusivo a la calidad y propiedades del vino, y a la maduración de su codiciado fruto, ponen de relieve el carácter popular que poseyó la vid en épocas pasadas.

⁹³⁴ Sinónimos de la vid cultivada:
castellanos: vidueño, viduño; portugueses y gallegos: vide, videira; catalanes: cep, raimera, vinya; vascuences: mats, ardanza, vasti, matsondo.
Sinónimos de la vid silvestre:
castellanos: labrusca, parra silvestre, parrucha, parriza, parrefia; gallegos: videire silvestre; catalanes: llambrusca y llambrusquer; vascuences: basamats, edamats, sasimats, apomats, etc...

⁹³⁵ Refranero popular alusivo al vino:
"Por Santiago pica la uva el pavo".
"Madura la uva agosto y septiembre ofrece el mosto".
"Por agosto ni es vino, ni es mosto".
"Por San Martino (11 de Noviembre) prueba tu vino".
"En llegando San Andrés (30 de Noviembre), el vino añejo es".
"Vino de un año, con este me apaño
y si tiene dos, me apaño mejor
Jerez de tres años, buen vino es,
y mejor de tres veces tres".
"Caldo de parras, mejor que el de gallina,
y de más substancia".
"El vino cría sangre;
la carne, carne;
el pan, panza,
y ande la danza". etc.

Etimológicamente el nombre de esta planta "**vid**" procede del latín "*vitis*". Los griegos la denominaron con dos vocablos "*οἶνο-πεδος*" que significan literalmente "suelo de vino"; curiosamente todos los sustantivos o adjetivos griegos que hacen referencia a la vid no proceden de un vocablo que la designe como tal, pues la lengua griega carece de él, sino que todos hacen referencia a la palabra "*οἶνος*" que significa "**vino**". Así uva es "*οἶν-ἄνθη*", o lo que es igual, flor de vino; y vid o viñedo, "*οἶνο-πεδος*". La explicación existe y está en el origen, o mejor dicho, en la procedencia del primer vino que llegó a Grecia, ya que a pesar de la importancia que tuvo esta bebida en la cultura helénica no fue invención de los griegos, sino que la importaron desde Creta, como indica el vocablo "*οἶνος*" (vino), palabra cretense⁹³⁶.

En cuanto a las propiedades terapéuticas de la vid hay que indicar que dado el antiquísimo aprovechamiento de esta planta por el hombre, al menos entre los pueblos del Creciente Fértil, a juzgar por sus mitologías, e incluso por los textos del Antiguo Testamento, es bien seguro que pronto las conoció y empleó en su beneficio.

⁹³⁶ GRAVES, R.- "Los Mitos Griegos". I. Madrid, 1.985, (pags. 126 y 133).

En efecto, si el hombre discernió con prontitud las cualidades nutritivas de su fruto, también conoció el valor tónico del vino extraído de sus uvas. Los antiguos egipcios hicieron buen uso de él, y a juzgar por las pinturas y relieves murales de sus tumbas, era un elemento indispensable en sus fiestas. Los griegos también supieron ver en el vino, bebido con moderación, un tónico excelente, capaz de excitar las funciones digestivas, así el famoso vino hipocrático, vino medicinal, era simplemente vino endulzado y aromatizado con canela, jengibre u otras especias⁹³⁷.

Andrés de Laguna en el extenso comentario que realiza del capítulo I del Libro V de Dioscórides, dedicado a la vid, deja bien claro la animadversión que siente hacia el vino, al que califica de "voluntario veneno, cuando se bebe sin reglas o se da a los que no conviene". Da una larga lista de los males que acarrea el vino, lo que le hace decir: "la vid no se si en beneficio nuestro o en gran detrimento y daño, fue traspuesta y cultivada por los mortales. Porque si ponemos en una justa balanza todos los inconvenientes y males que consigo acarrea el vino, y en otra los provechos que de él se sacan, sin duda conoceremos ser, sin comparación, aquellos mucho más

⁹³⁷ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 468).

graves y perniciosos que estos otros útiles al lineza humano"... "No puede venir mayor daño, desventura, ni desastre a un nacido que andarse todo cayendo, hablar cien mil desconciertos y desatinos, descubrir su secreto a quienes no se lo piden, encenderse en un fuego voluntario y dejarse ir a rienda suelta tras todo género de lujurias, y por decir, en suma, perder juntamente la razón y el sentido; los cuales inconvenientes, dejadas mil enfermedades a parte, suelen acarrear a los hombres tomándose demasiado el licor de la cepa"⁹³⁸. Realiza una especie de visión retrospectiva de virtuosos y valerosos personajes bíblicos e históricos, cuyas vidas han quedado oscurecidas por haber hecho uso abusivo del vino, -Noé, Alejandro Magno, Cambyse- . Y nos cuenta: "Era tan odioso y reprobado antiguamente el uso del vino en la Romana República, que así se castigaban las mujeres por haberle gustado, como por haber cometido un muy infame adulterio, para prueba de las cuales acostumbraban sus maridos en viniendo de fuera, llegándose a ellas boca con boca, olerlas, de do nacieron después los besos, degenerando poco a poco aquella tan generosa costumbre, en detestable vicio y lujuria, contra la cual fue inventada"⁹³⁹.

⁹³⁸ DIOSCÓRIDES, P.- Ob. cit. (pág. 357). Andrés de Laguna en el amplísimo comentario que realiza al capítulo I, del libro V, que trata de la Vid, expone detalladamente los efectos negativos del vino.

⁹³⁹ DIOSCÓRIDES, P.- Ob. cit. (pág. 355).

Sin embargo, no todo en la vid es negativo para Andrés de Laguna, pues escribe: "Bebido con discreción es mantenimiento muy substancial y salubérrimo al cuerpo juntamente y al ánimo, pues, si bien miramos sus efectos y facultades, calienta los resfriados, humedece los exhaustos y consumidos, engorda los flacos, da color a los descoloridos, despierta los ingenios tardos y perezosos, hace buenos poetas, alegra a los tristes y melancólicos, vuelve bien acondicionados los viejos gruñidores y muy difíciles, digérese y distribuyese por las venas más presto que todas las otras cosas de las cuales toma el cuerpo su refección, y, en suma, es único sustentáculo de la vida humana"⁹⁴⁰.

Casi todas las propiedades descritas por Laguna en el siglo XVI han sido reconocidas en estudios farmacológicos. Sobre su propiedades, ya admitidas, nos dice el Dr. Font Quer: "Las uvas maduras son laxantes, igual que el mosto sin fermentar, y son una fuente de vitamina C. El agraz o zumo de la uva verde, además de refrescante, es astringente y sirve para gargarismos contra las irritaciones de la garganta. Las pasas (usadas en cocimiento) son pectorales. El orujo que se saca de las prensas, calentado por si mismo cuando está en plena fermentación

⁹⁴⁰

FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 470).

DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. Libro Quinto, Capítulo I. (pág. 356).

se utiliza para combatir los dolores reumáticos y el artritis. Por último, el mosto, fermentado y convertido en vino es un tónico excelente cuando se usa con moderación y excita las funciones digestivas. Muy recientemente ha sido descubierta otra virtud del vino: su capacidad de potenciar la acción de los antibióticos"⁹⁴¹.

* * *

Después de estas nociones botánicas, etimológicas y terapéuticas expuestas sobre la vid, o más concretamente sobre su fruto, trataré de centrar cronológica y espacialmente su aparición dentro del repertorio decorativo del Arte, indagando asimismo la causa de tal acontecimiento. Es decir, investigar el donde, cuando y por qué se produjo su trasvase del Reino Vegetal al Mundo del Arte.

Sin lugar a dudas la antigüedad y origen de esta planta -recordemos originaria de las vertientes caucásicas y de las riberas del Mar Negro-, su abundancia (en la forma silvestre) en toda la extensa franja, cuna de civilizaciones, que constituyó el "Creciente Fértil", junto con la longevidad de su cepa y sus deli-

⁹⁴¹ FONT QUER, P.- Ob. cit. (págs. 467 y 468).

ciosas uvas, propiciaron el conocimiento y utilización de la vid por el hombre desde tiempos Neolíticos; prácticamente todos los pueblos de la zona: sumerios, babilonios, asirios, egipcios, hebreos, ... hacen referencia a esta planta de una forma u otra, como se comprobará posteriormente. Por ello no puede extrañar que sea entre estas culturas donde aparezcan las primeras manifestaciones de la vid en el Arte.

Será en el Egipto Faraónico donde se encuentre la vid trasladada al relieve escultórico y a la pintura. "Desde la época de las pirámides, es decir, tres o cuatro mil años antes de nuestra Era, las pinturas de las tumbas egipcias nos muestran el cultivo de la vid y la fabricación del vino"⁹⁴², habiéndose encontrado entre las ofrendas funerarias de las tumbas más antiguas, granos de uvas. Sin embargo será durante el Imperio Nuevo cuando este tema adquiera, dentro del arte funerario, mayor importancia; en efecto son numerosas las representaciones en tumbas de la dinastía XVIII (1.450 a. C.) donde aparecen parras y escenas de vendimia, y de prensado de uvas. Como por ejemplo en la tumba 96 b., donde parecen Snnefer y su esposa bajo la parra funeraria y la tumba nº 217, donde aparecen escenas de vendimia en la finca de Ipy,

⁹⁴² LORET, V. - "La Flore Pharaonique d'après les documents Hiéroglyphiques et les spécimens découverts dans les tombes". Paris, 1.892 (pág. 99).

(ambas en la Necrópolis de Tebas). Los racimos de uvas parecen haber estado siempre presentes en cualquier escena oferente de banquetes o fiestas funerarias de tumbas y templos, tanto del Imperio Nuevo como del Imperio Ptolomáico.

Por consiguiente, se puede afirmar que los frutos de la vid aparecen en el Arte Egipcio durante el Imperio Antiguo, 3.000 años antes de Cristo. Y dado el carácter simbólico que preside toda manifestación artística en el Valle del Nilo, la presencia de esta planta en su arte funerario, lejos de ser entendida como un simple elemento decorativo, plantea la posibilidad de que pudiera haber encerrado cierto contenido simbólico.

En tumbas, ajuares y jardines funerarios, y en fiestas rituales, la vid siempre estaba presente, al menos a partir del Imperio Nuevo, lo que sugiere la posible existencia de un vínculo entre esta planta y el dios Osiris, teniendo en cuenta además que fue durante el Imperio Nuevo cuando el culto a esta divinidad adquirió mayor importancia, o dicho en otros términos, se popularizó.

¿Qué fue lo que verdaderamente motivó la incorporación de la vid al repertorio del Arte Egipcio?. Recordemos que en las culturas primitivas son muy frecuentes los dioses de la vegetación; de hecho Osiris en su

concepción originaria era uno de estos grandes dioses⁹⁴³. Símbolo de la semilla que muere para renacer meses más tarde en forma de espiga; era el dios bienhechor que propiciaba la crecida del Nilo, rejuvenecía los campos, daba crías a los ganados; era asimismo un dios civilizador que enseñó a los hombres a cultivar el suelo irrigado, a fabricar armas y útiles, pues a él se le atribuyó el invento de la metalurgia.

Pues bien, Osiris, cuyo culto se cree nació en el Delta durante la época Pre-Dinástica extendiéndose al resto del valle durante el Imperio Antiguo, adquirió en este período el carácter de dios funerario que siguió poseyendo durante milenios, al desplazar a Anubis de su categoría de rey de los muertos⁹⁴⁴, convirtiéndose en una de las más importantes y complejas divinidades egipcias. Así el gran misterio de la muerte y del renacimiento de la vida que la Naturaleza anualmente escenifica fue personificado por Osiris, dios que muere y renace eternamente, pues cada año resucitaba aportando el milagro de la inundación acompañada de fertilidad, que hacía renacer las plantas y resucitar al mundo entero del letargo in-

⁹⁴³ PIJOAN, J.- "Arte Egipcio". Summa Artis, vol. III. Madrid, 1.975. (pág. 74).

⁹⁴⁴ JAMES, E.O.- "Los Dioses del Mundo Antiguo". Madrid, 1.962 (pág. 198). Escribe: "con la difusión del culto de Aceras, desde Busiris, en el Delta, hasta el Alto y Bajo Egipto, el en el final de la dinastía V, la situación de los muertos tomó un carácter distinto, Osiris era al mismo tiempo Señor del Infierno y el hijo del dios terrestre Geb y de la diosa del cielo Nut".

vernal; Osiris aparejado con el Nilo, y con su crecida anual devolvía la vida a los campos.

Esta divinidad se convertirá durante el Imperio Antiguo, junto con Isis (esposa y hermana) y Horus (hijo) en uno de los dioses más importantes de Egipto, constituyendo la Triada del Delta, y sufrirá en su "propia carne" todo el proceso de la vida vegetal que lleva a la muerte y posterior resurrección⁹⁴⁵; resurrección que se verificaba anualmente en Egipto con la gran fiesta de otoño, llamada de Khoiak⁹⁴⁶.

Así fue elaborándose durante el Imperio Antiguo una compleja filosofía religiosa que dio lugar al nacimiento del "Mito de Osiris", para dar respuesta y explicación a los misterios de la Naturaleza, que gozó siempre de una importancia excepcional porque intentaba dar respuesta al problema de la vida y de la muerte, porque instauraba la creencia de la vida de ultratumba. Durante el Imperio Nuevo el triunfo de Osiris fue completo, pues su doctrina de "salvación eterna" se popularizó, forján-

⁹⁴⁵ Osiris, hijo de Geb (la Tierra) y Nut (el Cielo) fue muerto por su hermano Seth, celoso de su grandeza, pero Isis, su amante esposa y hermana, por medio de conjuros mágicos y con la ayuda de Anubis y Neftis, le devolvió la vida. Poco tiempo después Isis dio a luz a un niño, Horus, que vengará la muerte de su padre y reinará en su trono. Por ello el Faraón como hombre mortal era evocado bajo el aspecto de Horus y después de su muerte, cuando pasada a la inmortalidad, se transformaba en Osiris, bajo cuyo aspecto era adorado también.

⁹⁴⁶ Las inscripciones ptolomáicas de los muros del Templo de Osiris en Denderah describen con todo lujo de detalles la llamada fiesta de Khoiak, en la que se rememoraba los funerales y la resurrección de Osiris. JAMES, E.- Ob. cit. (pág. 84) Indica la importancia y el carácter popular de Osiris y describe el desarrollo de esta importante festividad egipcia.

dose la idea de que los muertos vivían en una región especial⁹⁴⁷.

Osiris, mejor que ninguna otra divinidad del Panteón Egipcio, nos permite ver el carácter dinámico de la religión egipcia, cuya evolución fue al compás de las vicisitudes políticas. Pues bien, Osiris fue representado de varias formas, entre ellas, la de pilar, al que los egipcios denominaban "dad"; este pilar, símbolo para unos de la columna vertebral del dios, es para otros reminiscencia del primitivo árbol de Osiris, es decir, una figura elaborada de lo que fue en su "origen el símbolo de aquella divinidad vegetal, un leño cilíndrico, un árbol muerto de ramas cortadas, que tenía que florecer"⁹⁴⁸; era la alusión al milagro anual de reverdecer los árboles secos. En ese símbolo "dad", todos los egipcios veían plasmada

⁹⁴⁷ En Egipto, desde los tiempos más remotos hubo una creencia en la pervivencia del hombre más allá de la muerte. Los egipcios consideraban al hombre compuesto de cuerpo material y de dos seres espirituales, "ba" y "ka". La muerte consistía en la separación de estos dos elementos. Era importante conservar el cuerpo con el fin de que el alma pudiera volver a él, de ahí la momificación.

Las doctrinas egipcias acerca de la salvación eterna han sufrido una profunda evolución que se ha definido como una democratización de las creencias y de la práctica de ultratumba; este proceso evolutivo se conoce a través de los textos funerarios que en todo tiempo acompañaron al difunto en su última morada; son los Textos de las Pirámides para las dinastías V y VI, los Textos de los Sarcófagos en el Imperio Medio, y el Libro de los Muertos a partir de la Dinastía XVIII.

Durante el Imperio Antiguo los Textos de las Pirámides sólo se ocupan del destino del Faraón, él sólo tendría acceso a la otra vida en la que regiría el País Celeste, para lo que necesitaba servidores, por ello los nobles obtenían el derecho a enterrarse junto a su Faraón, y solo en calidad de servidores tenían derecho a la otra vida. Será en el Imperio Nuevo, cuando todo hombre pueda acceder a la inmortalidad, ya que existía una región especial, el Reino de Poniente al que tenían acceso las almas después de pasar un juicio ante el Tribunal de Osiris, en el que tenía lugar el peso de las almas; en un platillo de la balanza se colocaba el corazón del hombre, y en el otro la pluma de la diosa Maat (diosa de la verdad).

⁹⁴⁸ PIJOAN, J.- Ob. cit. vol. III. (pág. 75).

con total claridad, la idea de la resurrección⁹⁴⁹, que fue compartida por otros elementos vegetales, como la **vid**, la cual se convirtió en **atributo de Osiris** llegando a jugar en el misterio de la muerte y resurrección, un papel considerable⁹⁵⁰.

Consiguientemente, la estrecha relación del drama estacional, con la muerte y resurrección del dios, y de todo esto con la posibilidad de una nueva vida más allá de la sepultura, demuestra la íntima relación que existe entre los atributos de Osiris, la **vid** entre ellos, y el **simbolismo de resurrección** que estos poseyeron, como ya se indicó cuando se trató de la vid en el capítulo dedicado a las Hojas.

El simbolismo que parece haber poseído la vid en la civilización egipcia, no parece haber sido una excepción entre los pueblos de aquella amplia zona que constituyó el Creciente Fértil, a juzgar por la mitología y por los textos sagrados del antiguo pueblo de Israel; textos que constituyen el Antiguo Testamento, y aportan una valiosísima información sobre las creencias de sus pueblos vecinos, permitiéndonos conocer la importancia

⁹⁴⁹ PIJOAN, J.- Ob. cit. (pág. 74).

⁹⁵⁰ AL GAYET.- "L'Art Copte".-Paris, 1.902 (pág. 72 y 73). En su investigación sobre la iconografía y los orígenes de esta dentro del arte Copto, estudia los símbolos osiriacos, considerando la vid, como uno de ellos.

que esta planta y el vino tuvieron entre los pueblos de Mesopotamia y del Próximo Oriente desde épocas remotísimas. Por esto Chevalier y Gheerbrant⁹⁵¹ afirman que desde los orígenes, el simbolismo de la vid está afectado de un signo eminentemente positivo.

En Mesopotamia, en tiempos neolíticos, cuando la subsistencia de las comunidades agrícolas del Tigris y Éufrates dependía de la tierra, de su poder generador y de su fertilidad, esta fue entendida como una fuerza superior, en una diosa. La Tierra Madre era la fuente inagotable de la nueva vida; en consecuencia, el poder manifiesto de la fertilidad en todas sus formas se personificó en la diosa, que era la encarnación de las fuerzas reproductivas. Ella era quién renovaba la vegetación, favorecía las cosechas y la cría de los animales. Así a la Diosa de la Tierra con su poder generador de toda la naturaleza se la hizo responsable de la renovación periódica de la vida⁹⁵². Esto sucedía antes de que surgiese

⁹⁵¹ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. - "Dictionnaire des Symboles". France, 1.969. (pág. 801).

⁹⁵² Esta diosa contrajo matrimonio con el más antiguo de los dioses sumerios, cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos, llamado EnKi o Ea, dios de las aguas, de la sabiduría divina, fuerte de toda ciencia secreta, y por tanto, dios de la inteligencia, que encerraba la creatividad activa, el principio masculino, y que llegó a formar la primera de las triadas babilónicas, compuesta por Anu (dios del cielo) y Enlil (dios de las tormentas): pues bien, según George LECHLER ("The Tree of Life in Indo-European and Islamic cultures". Ars Islamica 1.937, pág. 369-420): "en Babilonia el "árbol de la vida" era llamado "árbol de Ea", padre de los dioses, y se encontraba en Eridú, donde los babilonios situaron su Paraíso Terrenal; creían que aquel que comiera de sus frutos alcanzaría la "vida eterna".

El autor en el artículo indicado llega a plantearse la posible identificación del "árbol de la vida" con la cepa de la vid.

la ordenación de los dioses de la Naturaleza, antes de que la teología suministrase a la religión un panteón extenso en donde predominara al principio masculino, como posteriormente sucedió.

Pues bien, al principio en Sumer⁹⁵³, la vid estuvo consagrada a esta Diosa Madre, ya desde la segunda mitad del milenio IV a. de C. Esta Diosa Madre, inmortal, omnipotente, madre productora de la vida, fue la figura dominante de las antiguas religiones del Próximo Oriente, y así la vid se convirtió en aquellos pueblos en "expresión vegetal de la inmortalidad"⁹⁵⁴. "La vid será identificada por los antiguos orientales como hierba de la vida", convirtiéndose en "árbol sagrado, sino divino" en las religiones circundantes al Antiguo Israel⁹⁵⁵. El vino elaborado con sus uvas será considerado bebida de vida, de inmortalidad, y por lo tanto bebida de dioses; por su color, y por ser la esencia de la planta estuvo generalmente asociado a la sangre⁹⁵⁶.

⁹⁵³ La región denominada Sumer (por sus primitivos habitantes) se encuentra en la baja Mesopotamia; ella constituye el corazón de la civilización mesopotámica, y allí se produjeron las condiciones que propiciaron la transición de una cultura neolítica avanzada al amanecer histórico.

⁹⁵⁴ CHEVALIER, J. y GHEERBRAND, A.- Ob. cit. (pág. 802).

⁹⁵⁵ Estas afirmaciones entrecomilladas y los argumentos aquí esbozados han sido estudiados en profundidad por George LECHLER en una publicación titulada: "The Tree of Life in Indo-European and Islamic cultures" (Ob. cit.).

⁹⁵⁶ CHEVALIER, J. y GREERBRANT, A.- Ob. cit. (págs. 804, 805 y 801).

Israel reconoció el valor sagrado que los pueblos mesopotámicos y del Próximo Oriente le habían concedido a la vid y al vino. Los textos que constituyen el Antiguo Testamento son particularmente interesantes para aclarar este punto, pues se hace eco de la mitología y tradiciones de aquellos pueblos, y aportan datos enriquecedores sobre las connotaciones simbólicas que tuvo el vino en el pueblo hebreo. Ya se dijo al tratar de la vid que esta fue considerada un árbol mesiánico⁹⁵⁷, y que constituía uno de los bienes más preciados de aquella sociedad⁹⁵⁸, pero el vino gozó de un papel aun más relevante.

El Antiguo Israel conoció el valor sagrado que parece haber tenido el vino en los pueblos mesopotámicos, lo que le hizo asociarlo a los cultos paganos, llegando por este motivo a ser prohibido en algunos momentos de su historia; sin embargo después, lenta y paulatinamente, éste carácter divino fue siendo incorporado a las creencias hebreas. Precisamente por esto al principio, en la

⁹⁵⁷ Término utilizado por CHEVALIER y GHEERBRANT en su Diccionario de Símbolos (Ob. cit., pag. 801). Pero también se deduce con facilidad de la lectura de los textos: Miqueas IV. 4 y Zacarías III. 10.

Miqueas IV. 4: "Sentárase cada uno bajo su parra y bajo su higuera
y nadie les aterrorizará,
porque lo dice la boca de Yahvé de los ejércitos".

⁹⁵⁸ Reyes I. XXI. 1 y ss.
Proverbios de Salomón III. 18.
Génesis IX. 20.
Cantar de los Cantares II. 13 y otros.
Zacarías III. 10.
Jueces IX. 13.

tradición bíblica, era signo y símbolo de alegría⁹⁵⁹ (Salmos CIV. 14, 15) (Proverbios XXXI.6), pasando después a ser considerado patrimonio de la divinidad, que entregada a los hombres unas veces como recompensa⁹⁶⁰ (Génesis IX.20) y otras como castigo⁹⁶¹ (Jeremías LI.17; Isaías LI.17).

El pueblo hebreo también asoció el vino, considerado sangre de la uva⁹⁶² (Génesis IL.11 y Deuteronomio XXXIII, XXXII.15), con la sangre, y así fue incorporado en sus ceremonias, reemplazando a la sangre después del Éxodo⁹⁶³. Por último, tampoco hemos de olvidar que en las tradiciones de origen semita el vino es símbolo de conocimiento y de iniciación en razón de la embriaguez que provoca⁹⁶⁴

⁹⁵⁹ Salmos 104. 14 y 15: "Haces nacer la hierba para las bestias,
y las plantas para el servicio del hombre,
para sacar de la tierra el pan; /
y el vino para alegrar el corazón del hombre,
y el aceite que hace lucir sus rostros,
y el pan que sustenta el corazón del hombre".
Proverbios XXXI.6: "El licor dadlo a los miserables y el vino a los afligidos".

⁹⁶⁰ Génesis IX. 20, 21: "Noé, agricultor, comenzó a labrar la tierra, y plantó una viña. /
Bebió de su vino, y se embriagó, y quedó desnudo en medio de su tienda".

⁹⁶¹ Isaías LI.17:
"Despierta, despierta, levántate, Jerusalén,
tú que han bebido de la mano de Yahvé
el cáliz de su ira,
tú que has bebido hasta las heces
el cáliz que aturde".

⁹⁶² Génesis IL.11.: "Atará a la vid su pollino.
A la vid generosa el hijo de la asna;
Lavará en vino sus vestidos.
Y en la sangre de las uvas su ropa".

⁹⁶³ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 805). Escribe: "La sangre será reemplazada por el vino en los sacrificios después del Éxodo".

⁹⁶⁴ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 805).

Conociendo la importancia atribuida a la vid por las antiguas religiones de los pueblos mesopotámicos, o mejor dicho, de todo el Creciente Fértil, cabe plantearse una interrogante: ¿es correcto afirmar que este tema apareció únicamente en el arte Egipcio, descartando su presencia dentro del Arte Sumerio y Babilonio?.

Las condiciones geográficas y climatológicas, la inestabilidad política de los pueblos de Mesopotamia⁹⁶⁵, junto con lo deleznable del material constructivo empleado son factores que han contribuido a la desaparición de la mayoría de las manifestaciones artísticas de estos pueblos; por tanto, la ausencia plástica del tema de la vid no descarta la posibilidad de su existencia en el arte de los primeros pueblos mesopotámicos, habida cuenta de los profundos contenidos simbólicos que poseía.

Quizás por todo ello se tendrá que esperar hasta el primer milenio antes de Cristo para encontrar este tema en manifestaciones de Arte Asirio, Sirio y Frigio.

El Arte Asirio, particularmente importante bajo el período denominado Asirio Tardío (1.000 - 612 a. C.), lo es por sus magníficos relieves, que nos permiten apre-

⁹⁶⁵ Mesopotamia estaba dividida en un conglomerado de ciudades-estado muy laxamente unidas en determinados momentos para hacer frente a necesidades urgentes. Por otra parte, al carecer de fronteras naturales se convirtió en objeto, a lo largo de la Historia, de constantes conquistas por pueblos extranjeros.

ciar la soberbia capacidad de observación de este pueblo y el extraordinario detallismo con que trató animales y plantas. Lo que permite identificar, sin lugar a error, la presencia de la vid en ellos; así la encontramos: en el relieve de la Capitulación de Lachish (en Palestina), de Kuyunchik (Nínive); en el denominado "Leones en el Parque Real de Kuyunchik (Nínive); y en el conocido relieve titulado: "El reposa bajo la parra" en el que Asurbanipal y la reina Asur-Sharrat toman un refrigerio a la sombra de una frondosa parra de un jardín de Kuyunchik (Nínive), (todos ellos hoy conservados y expuestos en el Museo Británico de Londres).

En el Arte producido en Siria septentrional, desde mediados del siglo IX al VII a. C. también aparece el tema objeto de estudio. Lo encontramos bien formando parte de escenas funerarias, como en la Estela de Marash, bien en relieves rupestres, como el de Ivriz, pero siempre dejando patente el carácter simbólico que encerraba el fruto de la vid y su caldo en las creencias de estos pueblos, receptores de la cultura mesopotámica. Recordemos que "en Siria como en todo el Próximo Oriente, y en el Egeo el culto de los muertos estaba ligado a los ritos estacionales de fertilidad, y así el resurgir de la vida en la primavera se relacionaba con la regeneración más

allá de la tumba"⁹⁶⁶. Recordemos también que estas sociedades agrícolas mantenían la creencia del origen divino de ciertas pilastas beneficiosas para el hombre: el trigo y la vid (el pan y el vino), regalo espléndido que los dioses hicieron a los mortales⁹⁶⁷.

La Estela de Marash muestra a un hombre sedente que lleva una espiga en una mano (alusión al trigo) y una copa en la otra (alusión al vino), frente a él dos mujeres portan frutos bulbosos en sus manos; frutos que Henry Frankfort⁹⁶⁸ identifica con granadas, y en los que creo ver con claridad, capsular de adormidera⁹⁶⁹. El simbolismo encerrado en los frutos que portan los personajes de esta estela es tratado por Frankfort, que considera la presencia del trigo como un símbolo de resurrección y rejuvenecimiento; simbolismo que teniendo en cuenta las

⁹⁶⁶ JAMES, E.- Ob. cit. (pág. 213).

⁹⁶⁷ ELIADE, M.- Historia de las Creencias y de las Ideas Religiosas". T. I. Madrid, 1.974. (pág. 56). Indica el origen divino de los cereales en las primitivas sociedades agrícolas, considerando la presencia del trigo un regalo divino.

⁹⁶⁸ FRANKFORT, H.- "Arte y Arqueología del Oriente Antiguo", España, 1.982 (pág. 320).

⁹⁶⁹ La Adormidera (Papaver somniferum) fue utilizada como planta medicinal desde tiempos remotísimos; babilonios, egipcios y griegos han dejado constancia de ello. En Europa ya en épocas protohistóricas sirvió tanto de alimento como para la obtención de aceite.

Por otra parte, cilindro-sellos babilónicos representan cabezas de adormidera, e igualmente el Arte Minoico y Micénico recoge este tema en su arte, siempre como símbolo de la diosa de la fertilidad; en Gaziz (Creta), se encontró una imagen de una diosa con cabezas de adormidera en su tocado; otra diosa tallada en una moldura de Palaikastro lleva adormideras en la mano, y en el anillo de oro del Tesoro de la Acrópolis de Micenas, una diosa (Demeter), entrega tres cabezas de adormidera a una coré en pie.

A causa de la cantidad de semillas contenidas en cada una de las cabezas de adormidera, se convirtió en símbolo de la fertilidad de Demeter. (DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. pág. 447).

Sobre la papaver somniferum, Robert GRAVES (ob. cit., pág. 19) indica: "Las semillas de adormidera eran utilizadas en Grecia, como un condimento del pan, y las adormideras estaban asociadas con Demeter por crecer en los sembrados, pero también a causa de sus cualidades soporíferas y de su color escarlata que simboliza la resurrección después de la muerte".

creencias religiosas en una vida de ultratumba y el simbolismo que tuvo el vino, bebida de vida y de inmortalidad, no se puede negar que en ésta estela, trigo y vino compartiesen el mismo simbolismo de regeneración.

En el relieve rupestre de Ivriz, (Museo Arqueológico de Estambul) del que se ha dicho es un ejemplo temprano del Arte Frigio, vemos al dios Sandas llevando en sus manos un sarmiento de vid cargado de uvas y un manojo de espigas de trigo; delante de él el rey Urpalla, de pie con las manos alzadas en ademán de devoción; el carácter alegórico es evidente, el dios de la vegetación otorgando a los hombres los frutos de la tierra, o quizás el dios Sandas haciendo partícipe al rey de Tyana de aquellos frutos capaces de otorgar la vida eterna, la inmortalidad. Este relieve constituye un auténtico testimonio arqueológico de la creencia mantenida por aquellas sociedades agrícolas del origen divino del trigo y de la vid.

El tema de la vid también está presente en el Arte Griego, donde aparece repetidas veces reproducido en su cerámica. Este elemento decorativo, como se ha podido comprobar en páginas anteriores, no fue originario de la cultura griega. Los griegos conocieron el vino antes que el cultivo de la vid; no lo inventaron ellos como nos

quiere hacer creer la tradición griega, según la cual la invención del vino fue obra de Dionisos, allá en el Monte Nisa cuando aún estaba bajo la tutela de las Ninfas, sino que parece haber sido importado de Creta, al menos Robert Graves⁹⁷⁰, en su pormenorizado estudio sobre los mitos griegos así lo asegura. Opinión compartida, en parte, por Chevalier y Gheerbrant⁹⁷¹ cuando escriben: "entre los griegos el cultivo de la vid es de tradición relativamente reciente"; así pues, todo parece indicar que tanto la planta como el vino llegaron a la península Helénica a través de Creta.

Como hice al abordar el estudio de la hoja de la vid, en un capítulo anterior, aquí nuevamente creo necesario plantear las mismas interrogantes en cuanto a la presencia de la vid en el Mundo Griego. ¿Responde la incorporación de este tema en el Arte Heleno a un fin exclusivamente decorativo, o era un símbolo religioso?

La respuesta parece hallarse analizando la mitología griega, y en especial una de sus divinidades: Dionisos, "al que los griegos identificaron con diversas divinidades masculinas de la fertilidad de la Naturaleza,

⁹⁷⁰ GRAVES, R.- Ob. cit. (pág. 129). Después de analizar la fábula mística de Dionisos en la que ve la difusión del culto de la vid por Europa, Asia y Norte de Africa, comenta la procedencia del culto del vino, amparándose en el origen etimológico de la palabra y en el carácter de la divinidad cretense, el dios Zagreo, que será posteriormente asimilado por Dionisos.

⁹⁷¹ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 803).

cuyas funciones y atributos asumió"⁹⁷², siendo su personalidad resultado del sincretismo de varios dioses preexistentes a él.

Es de todos conocido el carácter alegre y desenfrenado de este dios, asociado con la vid y el vino, pero bajo esta imagen desenfadada y popular se encierra otra tremendamente espiritual y mística, pues Dionisos era el dios de la vegetación, un dios vivificador de la Naturaleza, muerto y vuelto a la vida⁹⁷³, como cada nueva floración anual; este dios poseedor de la medicina y la adivinación tenía el poder de curar los cuerpos y las almas por la purificación.

A esta divinidad del Reino Vegetal le fueron consagradas varias plantas, entre ellas la vid⁹⁷⁴, que fue utilizada con profusión en los ritos dionisiacos; ritos orgiásticos en honor del dios, cuyas huellas todavía perduran en las fiestas de vendimia de muchos lugares. Se trataba de celebraciones colectivas, sólo para iniciados, en las que solían mezclarse danzas y representaciones místicas que aludían a la inmortalidad de la

⁹⁷² RODRIGUEZ ADRADOS, J.V.- "Dioses y Héroes: Mitos Clásicos". Barcelona, 1.985 (pág. 32).

⁹⁷³ Por orden de Hera (esposa de Zeus, dios supremo del Olimpo) los Titanes se apoderaron del recién nacido, Dionisos (hijo ilegítimo de Zeus), lo descuartizaron e hirvieron sus pedazos en una caldera, pero su abuela Rea (diosa de la tierra) lo salvó, recomponiéndolo y volviendolo a la vida. (GRAVES, R.- Ob. cit. pág. 125).

⁹⁷⁴ PÉREZ-RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid, 1.971. (pág. 74).

Naturaleza y desembocaban en un desenfreno total, al que suponían se llegaba a través de la ingestión de vino y cerveza de hiedra⁹⁷⁵. "El culto dionisiaco se hizo más sobrio cuando se incorporó a la tradición olímpica y a los rituales órficos de iniciación, cuando cayó bajo la influencia disciplinaria de Delfos. Entonces el culto adquirió un significado místico, y los mitos y rituales (originariamente tan asociados con el drama cultural de muerte y resurrección de la fiesta de la vendimia) se transformaron en una escatología alegórica y en una expresión de la esperanza de inmortalidad, según la doctrina órfica de la reencarnación, que conduciría finalmente a los Campos Eliseos"⁹⁷⁶.

El culto a Dionisos por estar asociado con el conocimiento de los misterios de la vida después de la muerte llegó a adquirir una importancia extrema. "Es esta unión de Dionisos con los misterios de la muerte, o lo que es igual, con el renacimiento y conocimiento, lo que ha hecho de la vid un **símbolo funerario**"⁹⁷⁷, y "del vi-

⁹⁷⁵ Sobre este punto, es decir, el vino como bebida de iniciación, creo interesante destacar una cita extraída de GRAVES, que dice, aludiendo al banquete otoñal que se celebraba en honor de Dionisos: "Ahora ya no creo que cuando sus Ménades recorrían airadas el campo despedazando a animales o niños, y se jactaban de que habían hecho el viaje de ida y vuelta a la India se habían embriagado únicamente con vino o con cerveza de hiedra, sino que utilizaban esas bebidas para suavizar los tragos de una droga más fuerte: un hongo crudo, "amanita muscaria", que produce alucinaciones, desenfrenos insensatos, visión profética, energía erótica y una notable fuerza muscular" GRAVES, R.- Ob. cit. (pág. 7).

⁹⁷⁶ JAMES, E.O.- Ob. cit. (pág. 192).

⁹⁷⁷ JAMES, E.- Ob. cit. (pág. 213).

no, considerado desde la Grecia Antigua como **sangre de Dionisos**, la **bebida de la inmortalidad** y el símbolo del conocimiento, de la iniciación"⁹⁷⁸.

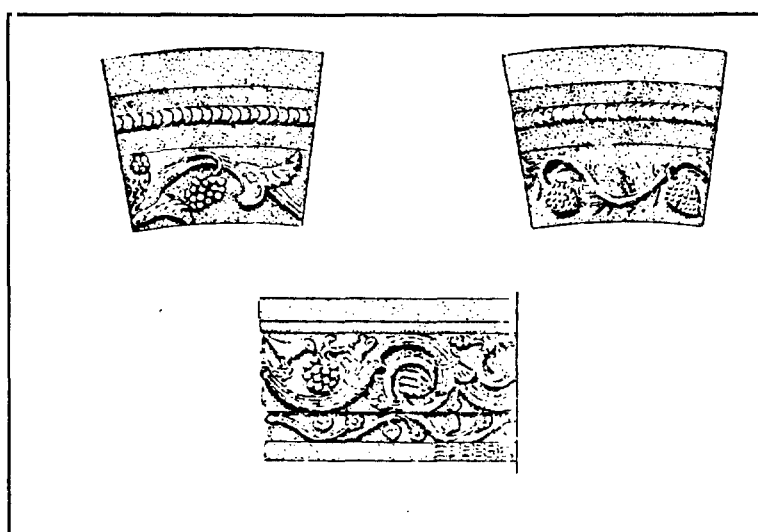
La vid, por tanto, estaba presente en todas las ceremonias relativas a la divinidad, lo que explica la aparición de la cepa en la cerámica ática, a veces como único tema, a veces asociada a otros, pero adquiriendo siempre unas connotaciones simbólicas que descartan la exclusividad decorativa de esta planta en la cerámica ática⁹⁷⁹.

Durante el período Helenístico el tema de la vid fue muy popular en el arte⁹⁸⁰. La cultura helenística y Asia Menor, como ámbito geográfico, se convirtieron en el marco apropiado para que el tema de la vid fuera plasmado en piedra; en efecto, es precisamente en Siria, en el teatro (Il. 202) y en el templo de Dushara (Il.203) (datados del último cuarto del siglo I a. C.) donde aparece una ornamentación vegetal de pámpanos y racimos de

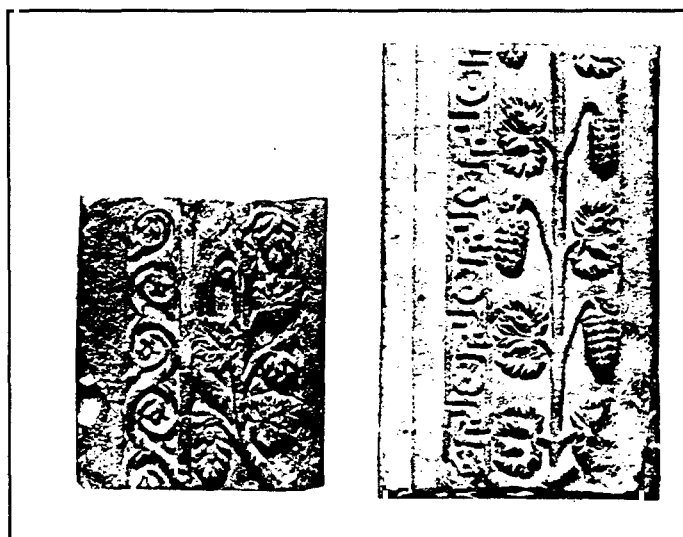
⁹⁷⁸ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 805).

⁹⁷⁹ Recordemos que el estilo de las "figuras negras" presenta la desaparición de los temas puramente decorativos, siendo reemplazados por otros motivos variados, pero siempre de carácter narrativo (dionisiacos, funerarios, cotidianos, etc.)

⁹⁸⁰ DIMAND, M.- "Studies in Islamic Ornament. I Some aspects of Omayyad and Early 'Abbásid Ornament" Ars Islamica. 1.937. (pág. 294).



Il. 202.- Entrada al Teatro de Dushara (detalles de fragmentos)



Il. 203.-Templo de Dushara. Puerta de los Nabateos.
(fragmentos).

uva⁹⁸¹; tema que pervivió durante siglos en ámbitos paganos sirios. No olvidemos que Siria permaneció ocupada por macedonios durante tres siglos (desde el año 333 a.C., fecha de la conquista de Alejandro Magno, hasta el 105 d.C., en que se convirtió en provincia del Imperio Romano), lo que explica su profunda tradición helenística; tradición que prosiguió sin interrupción hasta finales del siglo IV⁹⁸².

Es factible que el hombre griego por su carácter receptivo, propio del espíritu helenístico, y en su deseo de conseguir una simbiosis cultural, no dudara en asimilar conceptos, costumbres e incluso normas estéticas de otros pueblos, llegando a adoptar aquella de indicar la advocación del edificio mediante la utilización de algún símbolo representativo de su culto, como hicieran en Siria los seguidores de Baal⁹⁸³, y no dudarán en emplear elementos que pudieran simbolizar o evocar a cierta divinidad, en aquellos monumentos arquitectónicos cuya incorporación no supusiera una ruptura con los principios

⁹⁸¹ BUTLER, C. H.- "Ancient Architecture in Syria. Southern Syria". Parte II. Leyden, 1.914. (pág. 380 y ss.).

⁹⁸² BIANCHI BANDINELLI, R.- "Roma. El fin del Arte Antiguo". Universo de las Formas. Madrid, 1.971 (págs. 334, 335 y 336).

⁹⁸³ GRABAR, A.- "Recherches sur les sources juives de l'Art Paléochrétien". Cahiers Archéologiques: XI. 1.960 (pág. 48).

GRABAR, A.- "La Edad de Oro de Justiniano". Universo de las Formas. Madrid, 1.966 (pág. 264). Concretamente en esta obra, el autor indica que esta práctica era todavía utilizada a finales de la Antigüedad: "así en Palmira, en torno a las puertas y en las cornisas del templo de Baal, donde los relieves son importantes, se ven follajes y racimos de uva, guirnalda de hojas de laurel, etc."

estéticos y religiosos griegos, y para ello que mejor lugar que el "teatro".

En este contexto hemos de entender la presencia de la vid en los monumentos paganos helenísticos o de influencia helenística; presencia que estaría asociada al dios Dionisos, y que como tal, debe ser entendida como una clara alusión dionisiaca. Su presencia indicaría la advocación de determinados edificios a aquella divinidad.

Roma, crisol de culturas y formas estéticas, también incorporó el tema de la vid, -tan empleado y difundido en todo el Mediterráneo Oriental, y de marcado carácter simbólico- a sus manifestaciones artísticas. Las razones eran evidentes. El panteón romano contaba con un dios, Baco, réplica del Dionisos griego, cuyos ritos y atributos eran idénticos; por consiguiente, en Roma, "la vid y los pámpanos estuvieron consagrados a Baco"⁹⁸⁴, y temas como los roleos de vid y las escenas de vendimia seguirán desempeñando un importante papel en el arte funerario⁹⁸⁵ y conservando el sentido de regeneración y renovación de la vida; en suma, el simbolismo de

⁹⁸⁴ PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 74).

⁹⁸⁵ MIRABELLA ROBERTI, M.- "Le Symbologie Paleochrétienne prélude a la symbologie medievale". Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa, Juillet, 1.981. (pág. 183).

inmortalidad⁹⁸⁶ que ya poseía en la cultura griega.

En frisos, mesas, altares funerarios, sarcófagos y arcos conmemorativos⁹⁸⁷, encontramos roleos de vid y racimos picoteados por pájaros que aluden al fervor dionisiaco, rizos de viña con grifos y leones, que aluden a los ritos báquicos y órficos; y silenos y erotes vendimiadores vinculados al mito dionisiaco⁹⁸⁸. Consiguientemente se puede afirmar que el sentido de la regeneración y de la renovación de la vida estuvo presente en la cultura romana.

Es precisamente en el arte funerario donde esto se hace más patente, al introducir en la decoración tanto relieves como pictóricos temas de vendimia, guirnaldas de flores de las que penden jugosos racimos de uvas, genios alados portadores del fruto de la vid; temas alusivos, todos ellos, a Dionisos y a su doctrina mística y escatológica. Creemos merecen especial atención los grandes sarcófagos labrados en mármol (nacidos en los talleres de las regiones de Oriente, donde el empleo de los sarcófagos es muy antiguo), que comenzarán a aparecer en todo el ámbito del Imperio Romano, -tras generalizarse

⁹⁸⁶ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 805).

⁹⁸⁷ Arcos conmemorativos como el Arco de los Servios, en Pola, edificado en honor de sus padres difuntos.

⁹⁸⁸ PIJOAN, J.- "Arte Romano" Summa Artis, Tomo V. Madrid, 1.979. (págs. 214, 215 y 339).



Ils. 204 y 205.- Sarcófagos de Afrodísias (Turquía)

en Roma a mediados del siglo I la práctica de la inhumación de los cadáveres- generalizándose su empleo en el siglo II; estos sarcófagos monumentales están decorados con guirnarlas de flores y jugosas racimos de uvas (Ils. 204 y 205) (motivo frecuente en Asia Menor y en Alejandría) alusivos a la inmortalidad del alma. Sin duda, aquí queda patente la tendencia de la cultura romana a complacerse cada vez más en la simbología religiosa y filosófica de estos temas.

En Hispania aparecen en varios fragmentos pétreos racimos de uvas picoteados por pájaros, entre ellos un friso encontrado en Barcelona atribuido al siglo III d.C. que Alberto Balil en su artículo: "Las Esculturas Romanas en la Península Ibérica"⁹⁸⁹ indica que el desarrollo de la temática decorativa de esta pieza se halla estrechamente vinculada al de la difusión del tema de roleos y figuras. Sobre ello escribe: "En la península Ibérica lo encontramos en el monumento de los Atilios de Sabado (Zaragoza), decorando pilastras, o bien columnas como en Beja. En algunos lugares el tema aparece asociado al de erotes vendimiadores, vinculado al mito dionisiaco. No ha faltado quién haya querido ver en todos ellos un simbolismo cristiano, aunque la iconografía cristiana

⁹⁸⁹ BALIL, A.- "La Escultura Romana en la Península Ibérica" Bol. Arte y Arqueología de Valladolid, (IV), 1.981. (pág. 235).

adopte este tema, que ni por su origen, ni significado puede ser considerado como exclusivamente cristiano, y sí puede aceptarse que su primitivo significado como símbolo dionisiaco se banalizó rápidamente al vincularlo a roleos de otras especies vegetales en los cuales también aparecen aves".

La flora romana, y en especial la vid con sus sinuosos sarmientos, sus grandes pámpanos y sus jugosos racimos eran de origen naturalista; creada por los artistas griegos y romanos a través de la observación directa de la Naturaleza. Los follajes de vid cargados de racimos interpretados con el esmero y la depurada técnica greco-romana adquieren un relieve y un modelado que le da una apariencia real y viva.

El tema de la vid y su simbolismo, lejos de ser exclusivo de las culturas paganas, será adoptado por el Cristianismo, que conferirá a esta planta, a su fruto y al vino, un significado mucho más amplio que el que ya poseía desde la más remota Antigüedad; significado que pervivirá hasta nuestros días. Por ello, la vid, mejor que ninguna otra planta, pone de manifiesto la importancia del simbolismo floral en la religión cristiana.

El Cristianismo no podía ser ajeno al simbolismo del fruto de la vid y del vino, de tanto peso en las

antiguísimas concepciones religiosas de las grandes civilizaciones, y tan notorio en las religiones más importantes de la Antigüedad Clásica. En el simbolismo de la vid, mejor que en ningún otro, se puede observar el sincretismo religioso, pues seguirá vigente su significando de "vida" e "inmortalidad", y continuará manteniendo el carácter funerario, que tanto los pueblos del Próximo Oriente como las civilizaciones egipcia, griega y romana le habían conferido. Sin embargo serán los textos del Nuevo Testamento, en especial los libros de los evangelistas y los comentarios que de ellos realicen diversos Padres de la Iglesia los que concedan al simbolismo de la vid, de su fruto y del vino una nueva dimensión.

En otro capítulo anterior, el dedicado a la vid, se expusieron y comentaron los diversos significados alegóricos atribuidos a esta planta, por lo que aquí, para no ser reiterativos, sólo nos limitaremos a enumerarlos, centrando nuestra atención en el simbolismo específico atribuido al fruto, es decir, a las uvas y al vino.

Como hemos podido comprobar, desde los primeros momentos del cristianismo la vid se convirtió en emblema de Cristo, en símbolo eucarístico, en imagen de resurrección y vida futura, en símbolo de la Tierra Prometida, y por extensión del Paraíso, en símbolo de la Iglesia de

Dios, y del alma del hombre. Este tema, como el de la vendimia es, incluso para algunos, entendido en términos de balance de la actividad cumplida para mostrar al Creador, por ello ven en la vid un claro motivo funerario.

Para abordar el tema del simbolismo cristiano de las uvas y del vino tomados como punto de partida los textos sagrados, por considerar que en ellos está la clave de su significado; pues son determinados fragmentos y las diversas interpretaciones que de ellos han dado los Padres de las Iglesia, los que en definitiva han suministrado un amplio repertorio de significados, compilados por simbolistas e historiadores.

A través de los libros que constituyen el Antiguo Testamento, a los que en páginas anteriores hemos hecho referencia, conocemos la importancia que tuvo el fruto de la vid y el vino de él elaborado en la sociedad judía, y los significados de alegría y regalo de Yahvé que tuvo en el Antiguo Israel, donde quizás por su color rojo, tal vez por ser la pura esencia de la planta, el vino fue considerado la sangra de la uva, y así asociado e identificado con aquel otro líquido que circula por los vasos sanguíneos de los animales vertebrados, llegando a sustituir a la sangre de las víctimas inocentes inmoladas

en los sacrificios en honor de Yahvé⁹⁹⁰. Sacrificio, sangre y vino, eran tres conceptos intimamente unidos en la sociedad hebrea; conceptos aún vigentes en los textos de los Evangelistas.

Por otra parte, de la lectura de las Sagradas Escrituras se infiere que la sangre o el vino estuvieron siempre presentes en todas las alianzas entre Dios y los hombres: con Noé (Génesis IX), con el pueblo de Israel (Éxodo, XXIV), con la Humanidad a través de Cristo. (Mateo, XXVI.26, 27, 28; Marcos, XIV, 22-25; Lucas XXII. 19, 20).

Éxodo XXIV. 6 y ss.:

"Tomó Moisés la mitad de la sangre, poniéndola en vasijas, y la otra mitad la derramó sobre el altar. / Tomando después el libro de la alianza, se lo leyó al pueblo, que respondió: "Todo cuando dice Yahvé lo cumpliremos y obedeceremos". / Tomó él la sangre y aspergió al pueblo, diciendo: "Esta es la sangre de la alianza que hace con vosotros Yahvé sobre todos estos preceptos".

⁹⁹⁰ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 805) Escriben: "El vino es un elemento de sacrificio entre los hebreos".

Mateo XXVI. 27, 28:

"Y tomando un cáliz, se lo dio, diciendo: Bebed de él todos,/ que esta es mi sangre de la alianza, que será derramada por muchos para remisión de los pecados".

Precisamente será a través de las palabras de Jesús a sus discípulos en la Última Cena, cuando verdaderamente el vino adquiriera su auténtico simbolismo para la Cristiandad. A través de estas palabras, auténticos pilares de la religión católica, recogidas por los evangelistas se instituye el sacramento de la Eucaristía, en ellas se nos da a conocer a Cristo como víctima inocente inmolada para el perdón de los pecados de la Humanidad, y donde el caldo de la uva se convierte en sangre, en **símbolo** indiscutible de **Cristo** y de su **sacrificio**.

Cristo es la vid, según sus propias palabras.

San Juan XV. 1:

"Yo soy la vid verdadera..."

Este simbolismo irrefutable es recogido por varios investigadores: Cirlot⁹⁹¹, Beigbeder⁹⁹², Chevalier

⁹⁹¹ CIRLOT, J.E.- "Diccionario de Símbolos". Barcelona, 1.991. Escribe: "En el arte Cristiano el racimo de uvas es siempre símbolo de Cristo y del sacrificio" (págs. 381 y 454).

y Gheerbrant⁹⁹³. Las uvas y el vino por consiguiente se convierten a la vez en una clara alusión a la Eucaristía. Para Cirlot, así como la uva tiene un doble significado de sacrificio y de fecundidad, el vino aparece con frecuencia simbolizando la juventud y la vida eterna⁹⁹⁴. El vino -en palabras de Cirlot- es un símbolo ambivalente: de un lado, especialmente el vino rojo, significa la sangre y el sacrificio; de otro, simboliza la juventud y la vida eterna⁹⁹⁵.

La trascendencia de este tema (uvas y vino), sin duda, influyó a la hora de ser incluido en el repertorio iconográfico del Arte Paleocristiano, llegando a gozar según Sheppard⁹⁹⁶ y Dimand⁹⁹⁷ de gran popularidad durante el Primer Arte Cristiano. Por otra parte, es incuestionable que los cristianos en sus primeras manifestaciones artísticas realizadas durante el período de la Iglesia Perseguida, emplearon en su decoración, para expresar su fe, elementos tomados de otras religiones, pero que fueran capaces de encerrar conceptos de su

⁹⁹² BEIGBEDER, O.- "Lexico de los Símbolos". Madrid, 1.989. (págs. 390 y 391).

⁹⁹³ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 805).

⁹⁹⁴ CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (pág. 462).

⁹⁹⁵ CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (pág. 464).

⁹⁹⁶ SHEPPARD, C.D.- "Byzantine Carved Marble Slabs". Art Bulletin (march), 1.969 (pág. 65).

⁹⁹⁷ DIMAND, M.- Ob. cit. (pág. 294).

nueva filosofía religiosa. Así, símbolos o alegorías de las que era factible extraer una doble lectura; pagana para unos, cristiana para otros, fueron incorporados al primer repertorio decorativo del Arte Paleocristiano; "símbolos como la vid o las escenas de vendimia propias del culto dionisiaco o báquico serán asociadas con la Eucaristía y el Bautismo"⁹⁹⁸.

Tras los Edictos de Milán (313) y Tesalónica (380), que suponen la victoria definitiva de la religión cristiana sobre el paganismo, el Arte Paleocristiano experimentará, bajo este nuevo período denominado "de la Iglesia Triunfante", una eclosión tanto en el marco arquitectónico como escultórico. Las iglesias, baptisterios y mausoleos erigidos a partir de este momento, y engalanados con bellos y coloristas mosaicos, los relieves de los sarcófagos y los marfiles tallados hablarán, ya sin miedo, a través de sus símbolos, en especial de aquellos capaces de expresar los conceptos fundamentales: el sacrificio de Cristo, la Eucaristía y la inmortalidad del alma. Por ello, si bien el tema de la vid, (hoja, fruto y vino) estuvo presente en el Primer Arte Cristiano (bajo el período de la "Iglesia Perseguida"), ahora seguirá plenamente vigente, siendo uno de los temas más emplea-

⁹⁹⁸ PIJOAN, J.- Arte Cristiano Primitivo. Arte Bizantino. Summa Artis. Vol. VII. Madrid, 1.974 (pág. 63).

dos, precisamente por ser símbolo de esos conceptos básicos de la religión cristiana.

Se ha hablado mucho acerca de la escasa importancia -a juzgar por los restos que han llegado hasta nosotros- que parece haber tenido la imagen cristiana durante este período de la Iglesia Triunfante, precisamente en Occidente donde existía gran tradición de los temas figurativos; tendencia que sin duda motivó la voz de alarma entre las autoridades eclesiásticas, como lo prueba la legislación del Concilio de Elvira (303-314)⁹⁹⁹, que prohibía en uno de sus preceptos la representación de imágenes en las iglesias, con la intención de evitar la adoración de estas, en definitiva, la idolatría¹⁰⁰⁰, que era, sin duda, el pecado más grave que po-

999

Con el Concilio de Elvira, también conocido por el nombre de Ilíberis (Bética), celebrado a principios del siglo IV (303-314) se inicia la legislación conciliar en Hispania. Su carácter fue eminentemente disciplinar. La legislación sinodal de Ilíberis es bastante rica en preceptos que tratan de regular la vida cristiana para hacer frente a las costumbres y al género de vida propiciados por el paganismo. Trata de prescribir unas normas de conducta tanto para los pastores y miembros del clero, como para el resto de los fieles cristianos. Las disposiciones que se promulgan son abundantes y rigurosas, en especial, las que se refieren a evitar los peligros de la idolatría y el judaísmo. Esto explica que el canon 36, que prohíbe la presencia de pinturas en el interior de las iglesias (canon que ha suscitado diversas interpretaciones). Información exhaustiva sobre este sínodo y otros posteriores se encuentra en la obra de ORLANDIS, J. y RAMOS-LISSON, D.- "Historia de los Concilios de la España Romana y Visigoda". Pamplona, 1.986.

1000

YARZA, J. GUARDIA, M. y VICENS, T.- "Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio". Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Vol. II. Barcelona. 1.982.

SCHLUNK, H.- "Estudios iconográficos en la Iglesia de San Pedro de la Nave". Archivo Español de Arte. T. XLII, nº 171, 1.970. "A la prohibición de imágenes del Concilio de Elvira corresponden gestiones de las autoridades eclesiásticas de otros países de la Cristiandad, pero aquella no logró imponerse, sobre todo por el anhelo de la gran masa de los fieles hacia las representaciones figurativas".

ORLANDIS, J. y RAMOS-LISSÓN, D.- Ob. cit. (págs. 36, 38 y 39).

FONTAINE, J.- "El Prerrománico". Madrid, 1.982. Escribe: "Uno de los más antiguos sínodos de Occidente (anterior en un cuarto de siglo al Concilio de Nicea), el Concilio de Elvira, no fue dogmático, sino mas bien disciplinario. Bajo este aspecto, refleja los graves problemas planteados a la sociedad cristiana de la península en los albores del siglo IV. Sanciona severamente la recaída de prácticas paganas de los bautizados. Reglamentó la liturgia

día cometer un cristiano en aquella época. Esto posiblemente motivaría, al menos en Occidente, un incremento en el empleo de la iconografía no figurada, razón por la cual la temática vegetal mantuvo su vigencia, conservando todo su bagaje simbólico; la vid mejor que ninguna otra planta corrobora esto y confirma el carácter apologético que imperó en este período de la Iglesia Triunfante.

Como ya se dijo en otro capítulo, nada mejor que los sarcófagos paleocristianos, los mosaicos de baptisterios y mausoleos, la decoración esculpida de las iglesias, e incluso los objetos de uso litúrgico para observar la importancia que tuvo el tema de la vid desde el Primer Arte Cristiano, tanto en Occidente como en Oriente, y afirmar que su presencia constituye una clara evidencia de la asimilación por parte de la iconografía cristiana de un simbolismo pagano que aludía al concepto de resurrección e inmortalidad desde tiempos antiquísimos; simbolismo que seguirá vigente en su calidad de "vid eucarística".

El elevado número de sarcófagos paleocristianos

tomando medidas iconoclastas, que hicieron correr abundante tinta a sus comentaristas: "Decidimos que no deben existir pinturas en las iglesias, para evitar que el objeto de culto y adoración sea representado en los muros (canon 36). El Canon 36 se preocupa del culto supersticioso de las imágenes, cuya forma y objeto pudiera revelar la importancia de influencias orientales sobre el primer arte cristiano de la Península. Sin embargo, hoy en día se considera la orientación general de este Concilio como excesivamente rigorista y un tanto dudosa. No hay que olvidar que, a finales del siglo IV, el obispo Paciano de Barcelona tuvo que luchar aún en dos frentes; contra la supervivencia del paganismo popular, y frente a las secuelas del rigorismo cismático de los novacianistas (Novacianismo: herejía rigorista del siglo III, fundada por Noviciano, que negaba a la Iglesia la facultad de perdonar los pecados mortales).

que han llegado hasta nuestros días nos permiten observar, sobre todo en aquellos del Primer Arte Cristiano (Iglesia Perseguida) la frecuente aparición de la vid cargada de maduros racimos, a veces vendimiados por angelotes (sarcófago del Buen Pastor, Museo de Letrán. Roma), a veces picoteados por aves; o flanqueando el signo de la cruz, el crismón, o a Cristo; en otros, sus tiernos tallos sirven de alimento a corderos.

Pero si los sarcófagos llegados a nuestros días son numerosos, en cambio la arquitectura religiosa y funeraria erigida en los primeros siglos del Cristianismo Triunfante llegada hasta nosotros es escasísima, sin embargo nos permite comprobar que la vid estuvo presente en su decoración. Contamos con el Baptisterio de la Catedral de Rávena, llamado de los Ortodoxos (S. Giovanni in Fonte), datado del primer cuarto del siglo V, célebre por sus mosaicos, entre los que aparecen los roleos de vid cargados de racimos que surgen de cráteras, y sobre sus sarmientos, pavos reales, símbolo del alma capaz de transformarse, de regenerarse a través del fruto eucarístico de la vid y el mausoleo de Santa Constanza de Roma, cuya bóveda anular, revestida de mosaicos, tiene como tema principal cepas de vid entrelazadas.

Entre los objetos de uso litúrgico citaremos un bellísimo pixis sirio que muestra grandes pámpanos pico-

teados por codornices, y en especial el magnífico cáliz de Antioquía (Il. 206), principal pieza de la orfebrería siria (perteneciente al tesoro de Antioquía, Colección de Kouchakjü -Nueva York-), datada de mediados del siglo IV. Es doble, una copa de plata casi hemisférica envuelta en otra de igual forma y de plata dorada; la copa interior sin decoración y la exterior, repujada, formando un empuñado con pámpanos y racimos entre los que aparecen diez personajes sentados en cátedras (apóstoles y Jesús); entre los vástagos de la vid hay pájaros y cuadrúpedos que se acercan a picotear y comer los frutos; debajo del trono de Jesús, un águila extiende sus alas, como en los relieves de apoteosis imperial. Este detalle ha sido considerado en su datación para estimar que esta pieza fue realizada en fecha posterior a las persecuciones, cuando el águila imperial ya había extendido sus alas a los pies de Cristo, es decir, cuando el Emperador de Roma se había convertido a la nueva religión.

El capítulo de la decoración esculpida, como elemento integrante de la arquitectura religiosa, es de gran importancia para la Historia del Arte, pero no es tarea fácil abordarlo. Las marcadas diferencias existentes entre las tradiciones artísticas de Oriente y Occidente no permiten que se trate de forma global en todo el ámbito del Imperio de Roma; por otra parte, la primera



IL. 206.- Detalle del cáliz de Antioquía. Colección Kouchakji. Nueva York.

arquitectura cristiana propiamente dicha floreció sólo desde finales del siglos IV y siglo V, coincidiendo con los momentos de total decadencia económica y política de la Pars Occidentalis del Imperio. Los textos nos permite conocer la existencia de una nueva arquitectura cristiana de la que como se ha visto, se han conservado escasísimos restos, que por otra parte no contribuyen al estudio de la decoración arquitectónica en esta parte del Imperio. En Oriente por el contrario, la situación era totalmente opuesta; la riqueza económica propia de las provincias levantinas, poseedoras de una sólida cultura y de unas tradiciones preexistentes a la cultura y arte romanos, propició el resurgimiento de una arquitectura religiosa cargada de matices locales: sirios, helenísticos, egipcios, con una tradición hacia la decoración arquitectónica fuertemente arraigada. Por ello no puede extrañar que sean Siria y Egipto, dos enclaves fundamentales en análisis de la vid esculpida.

Siria, la provincia más próspera del Próximo Oriente, tenía por capital a la ciudad de Antioquía¹⁰⁰¹, la más rica y hermosa de toda Asia, considerada en tiem-

¹⁰⁰¹ Antioquía de Orontes, capital de Siria, fue fundada en el año 300 a. C. por Seleuco I Nicator (general de Alejandro Magno) para albergar a los veteranos macedonios de las campañas de Asia. Había sido capital del vasto Imperio Seleúcida y su fecha de fundación marcó en Oriente, durante siglos el inicio de su era cronológica. Su situación estratégica la convirtió en un enclave comercial de primera magnitud; a ella afluían y de ella partían caravanas hacia Asia Menor, Persia, India, Egipto, y como no, Damasco y Jerusalén, que generaron su esplendor económico.

pos del Imperio una de las tres urbes más importantes, rivalizando con Roma en muchos aspectos; su carácter abierto y tolerante la hicieron particularmente atractiva a los prosélitos de nuevas religiones, lo que sin duda influyó en que se convirtiera en una de las más importantes urbes del Próximo Oriente en la difusión de la nueva fe. Estos factores: opulencia y cristianización de un gran sector de la clase social privilegiada, fueron la causa de que después de la promulgación del Edicto de Milán (313) el Arte Cristiano experimentará, tanto en la rica y populosa Antioquía, como en toda Siria un rápido florecimiento. De aquella riqueza arquitectónica sólo han quedado testimonios escritos, entre ellos los de Eusebio, biógrafo del emperador Constantino el Grande¹⁰⁰², que escribe: "En la metrópoli de Oriente, Antioquía, como cabeza de aquella parte del Imperio, Constantino consagró al servicio de Dios una iglesia Dorada, sin parangón por su belleza y dimensiones". Otras informaciones y descripciones de esta ciudad durante la segunda mitad del siglo IV nos las proporcionan Libanio y Juan Crisóstomo, que igualmente destacan su belleza y opulencia.

De aquella gran riqueza y esplendor constructivo de Siria durante los siglos IV, V y VI sólo nos han llegado restos arqueológicos, como consecuencia de las

¹⁰⁰² Emperador romano, hijo de Constancio Cloro y de Flavia Helena (Santa Elena), abrazó el cristianismo, promulgó el Edicto de Milán y trasladó la capital del Imperio de Roma a Constantinopla. Reinó desde el año 306 al 337.

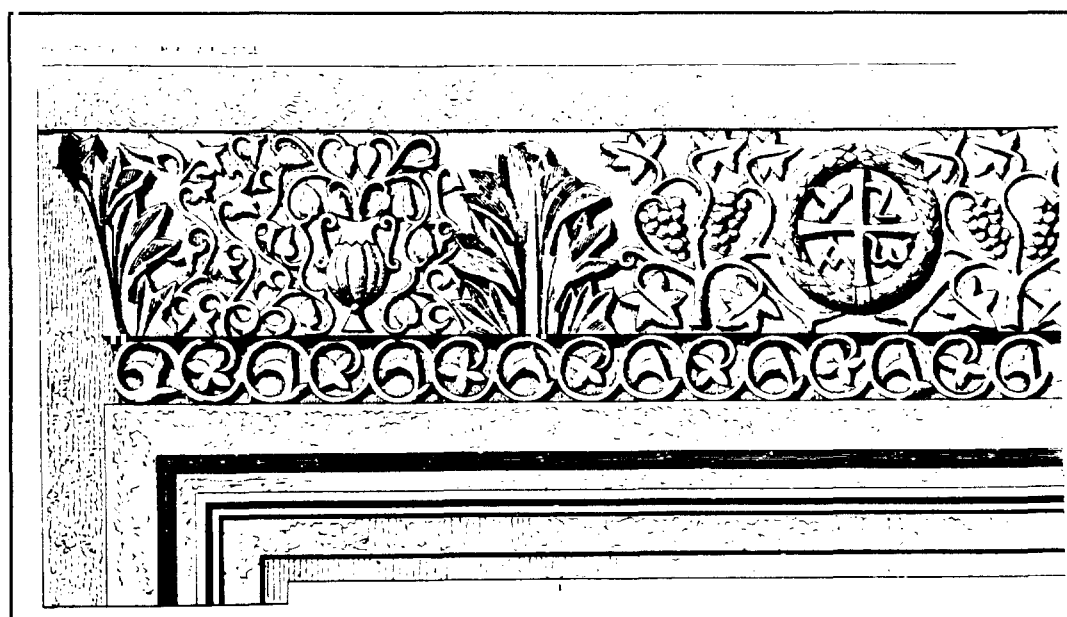
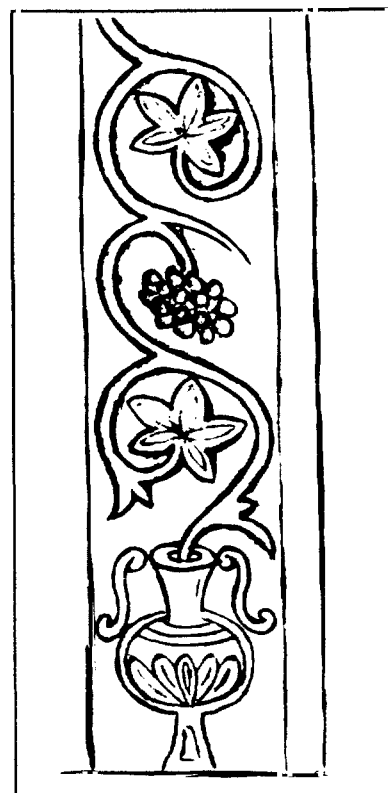
guerras que Bizancio mantuvo, primero con los persas sasánidas, después con el Islam, sin olvidar los constantes y temibles terremotos que periódicamente han asolado Siria¹⁰⁰³. Sin embargo, el material constructivo empleado: la piedra, junto con los estudios realizados sobre la arquitectura siria, primero en el siglo XIX por el Conde de Vogüe¹⁰⁰⁴ y posteriormente la metódica exploración arqueológica llevada a cabo por la expedición de la Universidad de Princeton a principios de siglo, dirigida por Butler¹⁰⁰⁵, han permitido que conozcamos su riqueza arquitectónica y la existencia de una flora esculpida inserta en la decoración de aquella arquitectura religiosa. Ambos estudios nos han permitido comprobar la importancia que tuvo el tema de la vid, en capiteles y portadas durante los siglos IV y V. Mencionaremos entre otros ejemplos: un capitel de la iglesia de Kars Ibs Wadan, varias dovelas de la iglesia de los Apóstoles en I'Djâz, una pilastra de la iglesia de Kahrber-el-Béïda en Safa (Il. 207) y los dinteles de las puertas de las iglesias de Dana y El'Barah (Il. 208).

¹⁰⁰³ Concretamente la ciudad de Antioquía resultó gravemente dañada por un gran terremoto en el año 526, y no se repuso del saqueo realizado por los persas el año 540.

¹⁰⁰⁴ La visita realizada a tierras sirias, en pleno siglo XIX, por Charles-Jean Melchor, Conde de Vogüe, le permitió observar "in situ" la riqueza monumental de aquellas tierras y realizar un amplio estudio sobre la arquitectura civil y religiosa, que posteriormente publicó en dos volúmenes aportando una amplísima documentación gráfica. VOGÜE, Le Conte de.- "Syrie Centrale. Architecture civile et religieuse du Ier. au VIIe. siècle". Tomo I y II. Paris, 1.865 y 1.877.

¹⁰⁰⁵ BUTLER, C. H. "Ancient Architecture in Syria". Parte I. Leyden, 1.907; Parte II. Leyden, 1.914. En ambos volúmenes recoge una colección amplísima de plantas, monumentos, restauración de edificios caídos, y centenares de fotografías.

Il. 207.- Pilastra. Iglesia de Kharber-
el-Béida en Safa (Siria)



Il. 208.- Dintel. Iglesia de El'Barah (Siria).

Otra importantísima provincia del Imperio Romano fue Egipto, cuya capital, Alejandría, fue por su importancia económica, cultural y religiosa, una de las más grandes e importantes urbes del Imperio durante los siglos IV y V.

En Egipto los seguidores de la nueva religión, fieles a la Iglesia de Alejandría serán conocidos con el nombre de "coptos"¹⁰⁰⁶, creando con sus manifestaciones artísticas un nuevo Arte: "Copto". En el valle del Nilo, el cristianismo enraizó perfectamente en el substrato religioso del pueblo egipcio, para el que la nueva religión sólo lo era en apariencia, pues sus grandes dioses Osiris, Horus, Isis..., fueron identificados y reemplazados por el Dios Padre, Jesucristo, María... ; en su sincretismo conciliarán la figura de Cristo con la del dios Osiris, atribuyéndole sus emblemas, y por tanto, así como la vid había formado parte de los atributos de Osiris, jugando dentro del misterio de la muerte y resurrección de aquella deidad un considerable papel, por la misma razón, los coptos conceptuaron a la vid símbolo de la sangre de Cristo.

En el Arte Copto la vid es un tema especialmente importante. Está presente en todo tipo de manifes-

¹⁰⁰⁶ Denominación que proviene de la voz árabe "qubt", que significa "egipcios". Coptos eran aquellos cristianos de Egipto que tras el Concilio de Calcedonia (615) se separaron de la Iglesia de Roma, cayendo en una herejía al aceptar únicamente una sola naturaleza en Cristo.

taciones artísticas: pintura, arquitectura y escultura. Mencionaremos los frescos de la gran cúpula del Monasterio de El Bagawat¹⁰⁰⁷ que muestran escenas bíblicas cobijadas por grandes vides, sobre las que se posan pájaros que picotean sus frutos; las portadas pétreas de varias iglesias, los fragmentos de frisos como los de las iglesias de Naggadah y de Akhmas; fustes de columna y capiteles-cesta como los hallados en Saqqara, que pertenecientes a diferentes monasterios desaparecidos, hoy se encuentran en el Museo de Arte Copto de El Cairo.

Un interés especial suscitan las portadas de la iglesias, en primer lugar por la iconografía que muestra su decoración relieves; y en segundo lugar por haber sido objeto de un pormenorizado estudio realizado por Al Gayet, en su obra "L'Art Copto"¹⁰⁰⁸ en la que realiza un detallado análisis descriptivo de todas ellas. Repiten, casi sistemáticamente el mismo esquema decorativo: grandes cepas de vid que surgen de cráteras situadas en el suelo, y ascienden flanqueando la puerta de acceso a la iglesia; sus vástagos cargados de racimos se entrecruzan en la parte superior, enmarcando la imagen de Cristo y en

¹⁰⁰⁷ El Monasterio de El Bagawat, situado al Este de Tebas (Luxor), en el oasis llamado El Kargé, carece de fecha exacta de datación, aunque se supone de finales del siglo IV o principios del V. Su iconografía, es considerada la más antigua de Egipto al haber desaparecido las pinturas murales de las catacumbas de Alejandría. Por otra parte, los testimonios escritos indican la presencia en ambas riberas del Nilo de gran número de monasterios durante los siglos V, VI y VII, que eran visitados por numerosos peregrinos europeos.

¹⁰⁰⁸ AL GAYET.- Ob. cit. (pág. 87).

los ángulos superiores se estampa unas veces una roseta estrellada y otras una especie de torta de pan, sobre la que se posa una paloma.

Sobre su simbolismo indica el autor, que de igual forma que en la mitología egipcia la estela es la puerta de la Región Fúnebre, así la portada de la iglesia venía a constituir la entrada en la Nueva Vida, la entrada en el Reino de Dios, por eso en ella se reúnen los principales símbolos de la fe cristiana.

Los artistas coptos también trabajaron con una maestría extraordinaria el marfil y la madera; de madera tallada se conservan todavía las puertas del Monasterio de San Macario (Der Abu Kakar) en el Wadi Natrum (Delta). En sus enjutas aparecen pavos reales picoteando un menudo follaje de hojas y frutos de vid, que lo invade todo, y cuyas cepas emergen de sendas copas situadas en la base de estas enjutas; se reitera en esta iconografía -tan empleada desde el Primer Arte Cristiano- la alusión a la regeneración del alma a través de la Eucaristía.

El Imperio Bizantino¹⁰⁰⁹, por sus raíces helénicas y su religión cristiana, adoptó desde sus prime-

¹⁰⁰⁹ El año 476, se considera la fecha en que tuvo lugar la caída de la Pars Occidentales del Imperio en manos "barbaras", y por consiguiente se entiende el fin del Imperio Romano y el inició en la parte Oriental del Mediterráneo, que posteriormente se denominará Imperio Bizantino, cuya entidad política se mantendrá hasta mediados del siglo XV, que caerá bajo el poder de los turcos otomanos.

ras manifestaciones artísticas el tema de la vid con toda su carga simbólica. Será la ciudad de Rávena¹⁰¹⁰ la que ejerza en los primeros momentos un papel decisivo como transmisora de formas bizantinas, sobre todo durante el siglo VI (Primera Edad de Oro de Bizancio) pues se convirtió en la capital bizantina de Occidente, a través de la cual Constantinopla reflejaba a los pueblos "bárbaros" toda su grandeza y esplendor cultural y artístico. De éste período se conservan magníficas piezas en las que se puede observar nuevamente la presencia de la vid; así entre los hermosos sarcófagos de mármol del Proconeso que los talleres ravenenses, constituidos por artistas orientales¹⁰¹¹, fabricaban a partir de modelos constantinopolitanos. Mencionaremos el del Arzobispo Teodoro, en San Apollinare in Classe, que muestra dos robustas cepas de vid repletas de racimos, y sobre ellas, entre su jugoso enramaje dos pavos reales afrontados ante el anagrama de Cristo; una pieza de cancel procedente de San Apollinare il Nuovo, con pavos, hojas de hiedra y vides brotando de

¹⁰¹⁰ La ciudad de Rávena fue elegida capital de la Pars Occidentalis del Imperio Romano, a principios del siglo V, por ser considerada por Honorio y Gala Placidia inexpugnable al estar ubicada en la desembocadura del Po, región pantanosa y de difícil acceso por el laberinto de los canales y charcas que la rodeaban, que sin embargo no impidieron que fuera conquistada, primero por Odoacro, después por Teodorico y más tarde por Belisario (victorioso general del emperador bizantino Justiniano), con lo que se convertirá en Exarcado del Imperio Bizantino, que pervivirá hasta mediados del siglo VIII (754), fecha en que fue conquistada por Pipino, rey franco, fundador de la dinastía Carolingia, pasando a manos de la Santa Sede] convertida desde el siglo VI.

¹⁰¹¹ ~~KINGSLEY PORTER, A. — "La Escultura Románica en España". Tomo I. Barcelona, 1.928. (pág. 46).~~

cráteras que rodean el signo de la cruz, el eje central de la composición; un capitel de la iglesia de San Vital, de forma troncocónica, cubierto en su totalidad por un delicado entramado de tallos y pámpanos de vid que brotan de una crátera que sirve de eje compositivo; también lo encontramos en la cátedra portátil de Maximiliano (obispo de Rávena); en las puertas de Santa Sabina de Roma, de época de Justiniano; y fuera de la península itálica, en el Norte de África, en un mosaico del pavimento de la iglesia de Sabratha (Trípoli)¹⁰¹² del siglo VI (Il. 209).



Il. 209.- Fragmento de mosaico de pavimento. Iglesia de Sabratha (Trípoli).

¹⁰¹²

La ciudad de Sabratha (Trípoli) en el Norte de Libia (África) fue reconstruida en el siglo VI por los bizantinos bajo el mandato de Justiniano después de expulsar de esta zona a los vándalos.

Las excavaciones realizadas en esta ciudad han sacado a la luz restos arqueológicos pertenecientes a la reconstrucción de la ciudad en el siglo VI. Entre los que destacan por su belleza el pavimento de la iglesia, cuyos temas iconográficos: pavos reales, racimos de vid, etc. son, evidentemente, símbolos cristianos de rico significado.

La influencia bizantina mantendrá su importancia en el Occidente Europeo durante toda la Alta Edad Media, recordemos que bajo Justiniano se conquistará Iliria, prácticamente toda Italia con Sicilia, Córcega y Cerdeña, el Norte de Africa con Tripolitania, Numidia y la provincia de Mauritania Prima, y después la costa del SE. de España, el Algarve y las Islas Baleares.

Durante el siglo VII, Rávena pasó a desempeñar un papel muy secundario, y la influencia, en cambio, procedió de las regiones nucleares de Bizancio y del Sur de Italia y Sicilia, la única comarca de Occidente que había permanecido en poder de los bizantinos¹⁰¹³, y posiblemente sea de ésta época un capitel bizantino del Museo de Messina, estudiado por Giosseppe Angello en su artículo: - "I Capitelli bizántini del Museo di Messina"¹⁰¹⁴ que presenta una forma acampanada y una división muy marcada en dos sectores: el inferior con hojas de acanto, y en la parte superior una decoración a base de cintas formando roleos que encierran cada uno, un racimo de uvas.

¹⁰¹³

SCHLUNK, H.- "Relaciones entre la península Ibérica y Bizancio durante la Época Visigoda". Archivo Español de Arqueología, nº 60, 1.945 (pág. 203).

El Sur de Italia y Sicilia formaron parte del Imperio Bizantino desde época de Justiniano hasta mediados del siglo IX (Siracusa, incluso llegó a ser por muy corto espacio de tiempo -663/668- capital del Imperio). Por otra parte, si su presencia en la Península Ibérica tan sólo duró setenta años, las Baleares continuaron siendo bizantinas hasta la llegada de los árabes, por ello en el Museo Diocesano de Mallorca se encuentra un capitel cúbico que presente formas indudablemente bizantinas. SCHLUCK, H.- Ob. cit. (pág. 189) y PUIG I CADAVALCH, J.- "L'architecture religieuse dans le domaine Byzantin en Espagne". Byzantion I. 1.924 (pág. 519-533).

¹⁰¹⁴

ANGELLO, G.- "I Capitelli bizántini del Museo di Messina". Rivista di Archeologia Christiana, 1.968. (pág. 19).

También las provincias orientales: Siria, Palestina, Egipto, continuarán utilizando el tema de la vid durante siglos, razón por la que tras la conquista de estas zonas por el Islam pasará a formar parte del repertorio decorativo islámico. En el Imperio Bizantino seguirá vigente durante la Segunda Edad de Oro (siglos XI - XIII), aunque en menor medida, ya que después de la Revolución Iconoclasta las representaciones figuradas, sometidas a rígidos cánones antinaturalistas, resurgirán con más fuerza.

Bajo la Era Islámica la popularidad de la vid, como elemento vegetal, continuó inmutable, pero sufriendo cambios estilísticos que transformaron gradualmente los roleos de vid en ornamentación abstracta, guardando sólo un remoto parecido con los dibujos naturalistas de los prototipos helenísticos. No olvidemos que el Arte Omeya se gestó en aquellas zonas fuertemente helenizadas, las más ricas del Imperio Bizantino, y que su arte cautivó al pueblo árabe, que terminó por sucumbir ante su belleza decorativa, y consiguientemente este elemento vegetal pasará a formar parte de la decoración omeya, como evidencia Maurice Dimand¹⁰¹⁵ en sus estudios sobre la ornamen-

¹⁰¹⁵

DIMAND, M.S.- Ob. cit. (págs. 294 y 299).

tación islámica, ya expuestos en otro capítulo al tratar de la vid en otro capítulo anterior, al que remitimos ahora.

Constatada la presencia y el carácter simbólico de la vid dentro del Arte Paleocristiano, Copto, Bizantino -que incluso podría hacerse extensivo al Islámico¹⁰¹⁶- pro seguiremos nuestro estudio en el marco del Arte Prerrománico.

Del Arte Perrománico -expresión plástica de aquel mosaico de pequeños reinos independientes (Visigodo, Merovingio, Ostrogodo, etc.) surgidos tras la caída del Imperio Romano de Occidente, provocados por los movimientos migratorios de los denominados "pueblos bárbaros"- nos interesa su escultura. Abordando directamente este tema hemos de decir que en su gestación intervinieron diferentes factores históricos, estilísticos y estéticos.

Sobre las bases de un Arte Popular Romano, la escultura experimentará lentas transformaciones; así mientras la tematica figurativa entra en franca decaden-

¹⁰¹⁶ "El vino para los místicos musulmanes era la bebida del amor divino en el sufismo, y es también el símbolo del conocimiento iniciático reservado a unos cuantos". CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 805).

cia, la temática vegetal y geométrica, por el contrario, amplia su campo de acción¹⁰¹⁷. Esta evolución no puede ser entendida exclusivamente en términos de decadencia artística, sino que consideramos que ha de ser vista como el resultado de un proceso de simbiosis entre distintas concepciones estéticas, diferentes influencias, en el que no se debería descartar una posible intervención de las normativas eclesiásticas.

Durante las últimas centurias de la Edad Antigua y los primeros siglos de la Edad Media los conceptos decorativos de Oriente se infiltraban, en todos los países occidentales por múltiples vías:

1.- El Imperio Bizantino, primero a través de Rávena, y después a través de Sicilia y Sur de Italia, y de otras regiones nucleares, ejerció un papel importantísimo; su decoración, estilística e iconográficamente, fue imitada por los talleres de Occidente, produciendo sólo infantiles caricaturas de aquellas placas bizantinas. Pero aquellos elementos de contenido simbólico continuaban presentes y seguirán desempeñando la misma función apologética y pedagógica.

¹⁰¹⁷ GRABAR, A.- Ob. cit. (pág. 263). Indica que el florecimiento de la decoración ornamental en Occidente en estos Años Oscuros será una de las características de este tiempo, precisamente, una de las que transmitirá a sus herederos de la Edad Media.

2.- A través de comerciantes¹⁰¹⁸, peregrinos¹⁰¹⁹ y hombres de la Iglesia¹⁰²⁰, Europa conoció y se familiarizó con obras de arte y nuevos conceptos decorativos procedentes de Siria, Egipto, Asia Menor; en suma con la decoración oriental cargada de motivos vegetales estilizados y sin relieve.

Así, Europa Occidental durante los Años Oscuros, cubierta todavía de monumentos romanos, y fiel, en cierto modo, a las tradiciones artísticas imperiales que lenta y progresivamente se irán debilitando, experimentará sobre las bases del arte popular romano una apertura a nuevos conceptos decorativos¹⁰²¹; los talleres locales irán olvidando aquel sentido del relieve clásico y aque-

¹⁰¹⁸ La influencia oriental fue traída por los comerciantes que procedentes de Siria, Armenia, Asia Menor y Egipto recorrían todos los países ribereños del Mediterráneo, fundando sucursales comerciales para dar salida a sus mercancías: aceite, especias, vino de Gaza, piedras preciosas, vidrio, papiros, bellos tejidos, marfiles tallados, piezas de orfebrería admirablemente cinceladas, etc. Se les denominaba indistintamente "sirios".

¹⁰¹⁹ De Oriente también vinieron obispos, abades y monjes que se asentaron en Occidente; asimismo fueron numerosos los doctores de la Iglesia y los monjes que viajaron a Oriente permaneciendo largo tiempo en diferentes monasterios.

¹⁰²⁰ Desde la promulgación del Edicto de Milán, cada vez serán más numerosos los cristianos que emprendan peregrinaje hacia los Santos Lugares, con el deseo de visitar el Santo Sepulcro y la verdadera Cruz, que Constantino y su madre Santa Elena habían descubierto, recorriendo en sus desplazamientos diversos países mediterráneos.

¹⁰²¹ "Analizando el Arte Romano ya Salvini observó y Bianchi Bandinelli confirmó que desde el siglo III, aproximadamente, se venía dando en el Imperio una doble corriente artística: por un lado, un arte oficial, que seguía fielmente las normas greco-romanas (y que, por excelencia, constituiría lo que denominaríamos como "arte romano"); y, paralelamente, un arte popular, que interpretando rústica y expresivamente el oficial, lo ponía más al alcance y a la comprensión del pueblo. Es decir un "bilingüismo plástico" -en expresión de Marcel Durliat- que en la década de nuestros años sesenta tendió a ser denominado como "arte oficial" y "arte provincial"...OLAGUER FELIÚ, F.- "EL Arte Medieval hasta el Año 1.000". Madrid, 1.989 (pág. 34 y 35).

BIANCHI BANDINELLI, R.- Ob. cit. (pág. 41 y ss.).

lla flora romana, eminentemente naturalista, y la decoración oriental cargada de motivos vegetales estilizados y sin relieve encuentra el campo abonado para adquirir importancia.

En suma, la flora romana y la oriental con sus motivos diversos y sus técnicas opuestas se ofrecen como fuentes de inspiración de ese gran damero multicolor que constituye el Arte Prerrománico.

En este amplio contexto, la vid seguirá disfrutando de una situación privilegiada en las manifestaciones artísticas de aquellos reinos que constituirán la Europa Medieval.

La vid ocupó un lugar importante en la flora esculpida de época merovingia¹⁰²² a juzgar por los numerosos ejemplos encontrados en suelo galo durante los primeros siglos de la Alta Edad Media. Ahora bien, habiéndose estudiado un capítulo anterior la hoja de vid,

1022

Durante muchos años ha sido admitida sin discusión la tesis que negaba la existencia de una escultura merovingia (PERKINS, J.B.- "The Sculpture of Visigothic France". Archaeologia. Vol. 87. Año 1.937. págs. 79 - 128; MALE, E.- "La fin du paganisme in Gaule". Flammarion, 1.950, pág. 276; PUIG I CADAFAELCH, J.- "L'Art Wisigothique et ses survivances. Recherches sur les origines et le développement de l'art en France et en Espagne du IV au XII siècle". Paris, 1.961), calificándose comúnmente de visigodos los sarcófagos y capiteles merovingios.

Se justificaba porque estos godos habían estado asentados en Oriente, donde se habrían familiarizado con unos temas y unas técnicas. Sin embargo hay que tener presente la Historia, ya que cuando estos visigodos conquistaron Aquitania a principios del siglo V, su escaso número apenas alteró la vida económica, social y cultural de la Galia (como más tarde sucederá en Hispania). Estas reflexiones hacen que JALABERT, D.- "La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France". Paris, 1.964 (pág. 20) escriba: "La escultura merovingia de Aquitania no es obra de los visigodos, sino de aquellos marmolistas galo-romanos que continuaron su trabajo sin interrupción desde el siglo V hasta el VIII, al margen de las evoluciones políticas: dominación visigoda, franca, formación del Reino de Dagoberto; deteniendo su producción a mediados del siglo VIII por el avance sarraceno".

omitimos aquí la descripciones de aquellas piezas (dinteles, fustes, etc.) en cuya decoración únicamente aparecía el tema de los pámpanos¹⁰²³, para centrarnos ahora en aquellos otros ejemplos que presentan en sus decoraciones el fruto de esta planta.

Como ya se expuso, donde el tema de la vid adquirió verdadera importancia fue en la decoración de sarcófagos, sobre todo en los aquitanos¹⁰²⁴, (como los de Moissac, Auch, Soissons, de Valdonne, numerosos de Bordeaux y de Toulouse). A veces este tema ocupa el lugar de honor, encuadrando el anagrama de Cristo, u ocupa el centro de la tapa o la cara principal, como por ejemplo sobre el sarcófago de S. Drausin en Soissons (Museo del Louvre). Los sarcófagos de San Drausio (obispo de Soissons), de S. Leutade (obispo de Auch) y el de Moissac, considerados obras de finales del siglo VII y principios del VIII, parecen ser tres ejemplos relevantes; próximos a estos, tanto por su estilo como por los motivos plasmados, se conservan otros muchos sarcófagos,

¹⁰²³

El tema de los pámpanos de vid está recogido en la decoración escultórica de varias columnas de la iglesia de Notre Dame de La Daurade en Toulouse, en las jambas del hipogeo de las Dunas, en el dintel de Thézels, procedente de la iglesia de Saint Amans de Rodez.

¹⁰²⁴

JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 29) Constata la importancia del tema de la vid en el Arte Merovingio.

al rededor de treinta, atribuidos a talleres diferentes¹⁰²⁵. A este grupo pertenecen los sarcófagos estudiados por J. Boube, en su artículo: "Les Sarcophages paleochretiens de maitre tolosane"¹⁰²⁶ datados del siglo V o VI, cuyo tema principal lo constituyen los roleos de vid cargados de racimos de uvas.

Las superficies decoradas de los sarcófagos de Aquitania están divididas en paneles rectangulares, y es raro que la vid no ocupe más de uno; su cepa brota generalmente de una o varias hojas, o de una crátera, para después ramificarse y extender sus sarmientos entrelazados, cubriendo toda la superficie del panel; y siempre, hojas, racimos y zarcillos dispuestos con simetría y con un relieve casi plano.

La presencia de la vid, y especialmente de sus frutos, en estos sarcófagos creemos que no obedeció exclusivamente a fines estéticos, sino que dada importancia del Arte Paleocristiano en la Galia romana y la continuidad de talleres, es evidente que la vid continuó siendo símbolo de Eucaristía. La presencia, cuantitativamente importante, de este tema en los sarcófagos demuestran el

¹⁰²⁵ Al menos existían tres importantes centros de fabricación: en Toulouse, Bordeaux y Narbonne. Muchos de estos sarcófagos están hoy en el Museo de los Agustinos en Toulouse, otros en la cripta de la iglesia de Saint Seurin de Bordeaux; y en la zona de Narbonne los encontramos en la misma Narbonne, en Béziers, en Saint Guilhen-du-Désert, e incluso también en Elne (Pirineos Orientales) y hasta en Valdonne.

¹⁰²⁶ BOUBE, J.- "Les Sarcophages paleochretiens de maitres tolosane". Cahiers Archeologiques, IX. 1.957.

carácter funerario que aún mantenía, y que aquella idea de regeneración del alma asimilada por el Cristianismo fue asociada a la idea de resurrección después de la muerte y a través de Cristo.

El Arte Irlandés, en las Islas Británicas, también se hace eco de este tema, y así aparece esculpido en cruces. Entre las numerosas series de cruces y de fragmentos de éstas halladas en la región Norte de Inglaterra, llamada Nothumbria, destacan por su belleza dos monumentos. Nos referimos a la cruz de Bewcasthe y a la de Ruthwell¹⁰²⁷; ambas con inscripciones que las datan con seguridad como obras del siglo VII, y ambas con decoración de roleos de tallos que enmarcan pámpanos y racimos de vid picoteados por aves. También encontramos el tema de los roleos de vid en los fragmentos de las cruces de Sheffield (Museo Británico) y de Acca (obispo de Hexham) (Biblioteca de la Catedral de Durham).

En la decoración de alguna de estas cruces la vid no se manifiesta como tema exclusivo, sino que acompaña y completa escenas bíblicas; lo que creemos confirma

¹⁰²⁷ KINGSLEY PORTER, A.- Ob. cit. (pag. 19). El autor realiza en la introducción de su obra un pormenorizado estudio de la escultura perrrománica en Europa y en España. Analiza en profundidad las cruces irlandesas, su cronología y técnica, e incluso sus antecedentes artísticos. Concretamente de las cruces de Ruthwell y Bewcastle, a las que considera columnas de Hércules que flanquean la entrada a la escultura medieval, y en cuya ornamentación -sin describirla- ve una refinada maestría en la técnica; escribe: "La cruz de Bewcastle es tan parecida a la de Ruthwell, que deben ser ambas de la misma época, y es muy probable que sean obra de los mismos artistas".

el contenido simbólico que atribuimos a este elemento vegetal, pues con su presencia se está potenciando el carácter dogmático del tema figurativo.

Por otra parte, si tenemos en cuenta la estrecha relación que existió entre los monjes egipcios y los irlandeses¹⁰²⁸, y la popularidad del tema de la vid en el Arte Copto no debe extrañar su presencia, ni su contenido simbólico en estas cruces irlandesas.

El Arte Lombardo¹⁰²⁹ también recoge en su decoración el tema de la vid, que plasma en canceles, ciborios y sepulcros.

Encontramos vid esculpida en el cancel y en el baldaquino que cubre la pila bautismal del Baptisterio de Cividale, en Friul. Contamos también con otro ejemplo, el sepulcro de "Teodote" (Museo Cívico de Pavía)¹⁰³⁰, en el

¹⁰²⁸ KINGSLEY PORTER, A.- Ob. cit. (pág. 24).

¹⁰²⁹ Manifestación de aquel pueblo "bárbaro," denominado Longobardo o Lombardo que en el siglo VI cruzó los Alpes y asentándose en el Norte de la península Itálica durante más de dos siglos, cuyo reino tuvo por capital Pavía, y su principales ducados fueron Friul, Spoleto, Benevento y Amalfi.

¹⁰³⁰ El conocido sarcófago, identificado por el monograma de "Teodote", es una pieza datada de la primera mitad del siglo VIII, y considerada por algunos medievalistas obra lombarda, mientras que para otros -entre los que hay que mencionar a Porter- es una obra carolingia. PORTER, K.- "The Chronology of Carolingian Ornament in Italy". The Burlington Magazine, 1.917 (pág. 98-103).

Hemos de indicar sobre esta pieza, y otras no mencionadas, la falta de unanimidad a la hora de establecer una cronología y una clasificación lo que ha hecho que algunos autores como PIJOAN, J. (Ob. cit. Summa Artis VIII, pags. 227 y 228) utilicen el término de "relieve bárbaro" en Italia, entendiéndolo como tales aquellas obras de época de los Ostrogodos y Lombardos, y de algunas, ya de época Carolingia, que encontrándose por todas partes en Italia fueron obras de marmolistas al servicio de los germanos que desfiguraron los temas, como el de los pavos bebiendo del vaso místico del agua del Bautismo, o el de las codornices comiendo del fruto de la vid. Temas paleocristianos, que tomados por los bárbaros casi dejan de ser reconocibles.

que se puede observar una reelaboración de temas cristianos por una mano germana; los temas claramente eucarísticos: dos pavos reales afrontados bebiendo de una copa, y encima de ella la cruz; en la otra cara muestra a dos seres quiméricos (leones alados con cola de escorpión) afrontados ante el árbol de la vida, en el que parecen haberse ingertado dos grandes hojas y dos racimos de vid. Ambas composiciones están enmarcadas por una cenefa a base de roleos, con hojas y frutos de vid sumamente esquematizados y desvinculados de todo carácter naturalista.

No podemos dejar de mencionar los relieves de estuco de la pequeña iglesia de Santa María in Valle, en Cividale de Friul, pues su perfección técnica junto con la extraordinaria flora naturalista esculpida en la arquivolta de entrada la distancian del Arte Prerrománico. Es un punto muy discutido si estos estucos con pámpanos y racimos son del siglo VII e incluso del VIII¹⁰³¹, momento en el que algunos artistas bizantinos abandonaron las ricas provincias del Próximo Oriente empujados por el Islam¹⁰³²; o por el contrario, son del siglo IX, cuando

¹⁰³¹ KINGSLEY PORTER, A.- Ob. cit. (pág. 29, 30 y 31). El autor en el estudio de la escultura prerrománica europea, que incluye en la introducción de su libro, nos expone el problema existente en torno a la datación de los estucos de Cividale del Friul.

¹⁰³² A mediados del siglo VII, cuando parecía que el Imperio Bizantino iba a entrar en un período de reconstrucción y reconquista, como el del reinado de Justiniano, pues la presencia de una nueva dinastía encabezada por Heraclio que había castigado duramente a los persas y se confiaba en una paz duradera en Asia. En este momento, el Islam, como un ciclón inesperado

se produjo un nuevo éxodo como consecuencia de la Revolución Iconoclasta del Imperio Bizantino. De cualquier forma, es imposible pasar por alto la escultura de Cividale, y parece indiscutible la mano de un maestro bizantino en ellas.

El tema de la vid está también presente en el Arte Carolíngio¹⁰³³. Crisol en el que de manera extraordinaria se fundan: las formas clásicas resurgidas de las ascuas del Arte Romano; el repertorio decorativo con el que los pueblos "bárbaros" adornaban armas y joyas, cuya ornamentación geométrica y animalista, extremadamente estilizada, junto con los entrelazos celtas constituyeron un ornamento preferido en el siglo IX; y por último, la influencia bizantina y oriental como consecuencia de la intensificación de relaciones entre Oriente y Occidente;

destruyó en pocos años la obra de Heraclio. Omar (califato Ortodoxo) conquistó Damasco en el año 635, Jerusalén en el 638, Alejandría en el 642; quedando así, las provincias más ricas del Imperio Bizantino (Siria, Palestina y Egipto) en poder árabe. Fue entonces cuando multitud de cristianos ortodoxos, sobre todo monjes, emigraron buscando refugio en Constantinopla y en otras zonas del Imperio, como las provincias bizantinas del Adriático e Italia.

PIJOAN, J.- Ob. cit. (Summa Artis VII, pág. 253). Atribuye la decoración de Santa María de Cividale del Friul a estos artistas que antes de llegar a sus lugares de destino optaron por quedarse en las pequeñas cortes de los ducados lombardos.

¹⁰³³ Expresión plástica de aquella restauración Imperial que supuso la creación del gran Imperio Carolíngio, concebido por Carlomagno, que siguiendo la política expansionista de su padre, Pipino el Breve, creador de la nueva dinastía franca, ampliará las fronteras de la Galia extendiendo su autoridad por toda Europa central. El movimiento de renacimiento cultural que conlleva la ideología política carolingia afectará a todas las Artes. En todo el Imperio: Galia, Italia, Alemania surgirán manifestaciones artísticas que responden a patrones comunes; uniformidad, sin duda debida a las directrices marcadas por el poder imperial, a las estrechas relaciones entre los abades de diferentes monasterios, proclives al intercambio de ideas, motivos e incluso artistas y artesanos, y a la imitación rústica de modelos suministrados por Siria y Bizancio, por parte de los talleres más famosos ubicados cerca de las canteras situadas entre las fronteras entre Italia, Suiza y Alemania, desde donde se exportaban por tierra y por mar a todo el Imperio, para volver a ser reproducidos a su vez por talleres que trabajaban muy lejos de los puntos de origen.

motivada por las peregrinaciones a Tierra Santa, las transacciones comerciales y de las relaciones diplomáticas mantenidas entre los califas musulmanes de Bagdad y los emperadores de Constantinopla¹⁰³⁴.

Es fácil hallar vid esculpida en losas de cancel, ambones, ciborios y sarcófagos carolingios. Mencionaremos varios ejemplos: el cancel encontrado en la capilla de S. Vittore in Ciel d'Oro, iglesia de San Ambrosio (Milán) que muestra el signo de la cruz como elemento central rodeado de un sogueado que compartimenta toda la superficie del panel en pequeños cuadrados y en cada uno de ellos: rosetas, lirios, lazos, pámpanos y racimos de vid; la losa de cancel de Vence (Alpes Marítimos) decorada con un entramado geométrico, cuyos espacios se hallan cubiertos por pequeñas rosetas, aves, espirales, lirios y hojas y racimos de vid; losa de cancel de la cripta de la iglesia de Schanis (Suiza) procedente de la abadía allí fundada poco después del año 800, cuyo eje compositivo lo constituye una sinuosa cepa de vid que brotando de un vaso, asciende verticalmente hasta ser coronada por la cruz. Este mismo esquema compositivo se repite en la

¹⁰³⁴

De una u otra forma aflúan constantemente a la Coste de Aquisgrán todo tipo de mercancías: suntuosas telas, magníficas piezas de orfebrería, objetos de cristal y marfil, ejecutados en Constantinopla, Siria, Mesopotamia y Persia, lo que permitió un mayor conocimiento por parte de los decoradores occidentales (carolingios) de los motivos de la flora oriental, especialmente la de Siria.

Por otra parte, el inicio en el Imperio Bizantino de la Revolución Iconoclasta tendrá repercusiones artísticas para Occidente, pues un gran número de artesanos y artistas optarán por el exilio, y sin duda el Sacro Imperio Romano Germano pudo ejercer cierto atractivo.

decoración esculpida que presenta el ambón de la iglesia de Saint Maurice. Un fragmento de ambón del Museo Cristiano de Brescia permite ver un pavo real entre roleos de vid. Igualmente el ciborio de San Apolinar in Clase en Rávena está decorado con ondulantes tallos de vid¹⁰³⁵, y también en el lucilo funerario del Baptisterio de Albenga encontramos, junto a una decoración de lacería, pámpanos y racimos de vid picoteados por aves.

La presencia de la vid en todos los ejemplos indicados, creemos entender que demuestra nuevamente la vigencia del carácter simbólico de esta planta también en el Arte Carolíngio.

El Arte Prerrománico español, en lo referente a la vid no difiere del resto de Europa, pudiéndose rastrear su presencia en la decoración relieves de la arquitectura religiosa.

La escultura visigoda¹⁰³⁶ por su talla muy sim-

¹⁰³⁵ El ciborio de San Apolinar in Clase (Rávena), fechado por una inscripción del año 810 (según HUBERT, J., PORCHER, J. y VOLBACH, W.F.- Ob. cit., pág. 32), es datado por otros (PIJOAN, J.- Ob. cit. Summa Artis VIII, pág. 237, fig. 313) como obra de mediados del siglo VIII siendo considerado una manifestación de Arte Lombardo.

¹⁰³⁶ Considero interesante, para una mayor comprensión del tema, introducir una pequeña reseña histórica de este período histórico.

Hispania experimenta durante el siglo V, como el resto del Imperio Romano de Occidente las consecuencias de las migraciones de los "pueblos bárbaros"; en el año 409 suevos, vándalos y alanos atraviesan los Pirineos asolando la península. Durante estos primeros años del siglo, otro pueblo, el visigodo, procedente del Mar Negro llega a Italia, saquea Roma y siembra el terror en aquella península, en Hispania y Galia, asentándose en Aquitania con el beneplácito imperial, y constituyendo el Reino Visigodo de Toulouse. A lo largo de esta centuria los visigodos intervendrán en Hispania en dos ocasiones, en calidad de pueblo federado de Roma: en el año 429, expulsando a los vándalos, y en el 454 reduciendo al Reino Suevo. Pero será durante la segunda mitad del siglo cuando la política expansionista de la monarquía

ple y técnica a bisel entronca con el mundo "bárbaro", pero por la temática lo hace con el Arte Paleocristiano y Bizantino. La influencia bizantina claramente acusada durante estos siglos de la Alta Edad Media española estuvo condicionada por las circunstancias políticas, económica y culturales del Reino Visigodo¹⁰³⁷.

El hecho de que el tema de la vid, como el de la hiedra y el de los pavos reales flanqueando el crismón¹⁰³⁸, gozara de gran popularidad dentro de la iconografía paleocristiana nos induce a pensar que seguiría igualmente vigente durante el siglo V y principios del VI. Y sin embargo, los restos arqueológicos hallados

visigoda conllevó asentamientos en Hispania, la conquista definitiva de la provincia Tarracensis (472), y en el suelo galo, el enfrentamiento con el Reino Merovingio que terminará con la derrota visigoda en Voulé y la muerte del rey Alarico, tras la cual el pueblo visigodo opta por replegarse en Hispania, donde constituirá desde el siglo VI hasta el año 711 el Reino Visigodo de Toledo. Sin embargo durante este tiempo, y a pesar de las primeras incursiones violentas, este pueblo bastante romanizado se mostrará pacífico, conservador y respetuoso con la cultura, las tradiciones y religión hispano-romanas. Y en el aspecto artístico podemos decir que durante los siglos V y VI los talleres locales seguirán trabajando con relativa normalidad, y que la presencia de este pueblo godo no influirá de forma palpable en el arte, que seguirá fiel a sus tradiciones, a sus raíces romanas, a su iconografía paleo-cristiana y a las influencias bizantinas.

¹⁰³⁷ Recordemos que a mediados del siglo VI (554) los enfrentamientos por el poder entre Agila y Atanagildo propiciaron la intervención del ejército imperial bizantino en suelo peninsular y la posterior ocupación militar del SE. levantino, del Algarbe y de las Islas Baleares; que el comercio con Oriente nunca desapareció y que además, la Corte de Constantinopla, con su boato y protocolo ejerció en aquellos años marcada influencia sobre todo el mundo occidental. Sin embargo, el hecho de haber sido durante la segunda mitad del siglo VII - período en el que el SE español había dejado de formar parte del Imperio (554-624)- cuando la influencia bizantina fuera más intensa indica que es muy probable -en palabras de Helmut Schlunk- que fuera el Sur de Italia y Sicilia, los enclaves que desempeñaran en este momento un papel importante en la transmisión de las influencias bizantina a la península. En la potenciación a nivel artístico de estas zonas, sin duda, influyó el éxodo emprendido por parte de la población de Siria y Egipto, que tras caer bajo el Islam (a mediados del siglo VII) optaron por desplazarse a las provincias occidentales.

¹⁰³⁸ Los temas de los pavos reales flanqueando el crismón y de los roleos de hiedra están presentes entre los escasos fragmentos de piezas visigodas. Los encontramos en piezas de la basílica de Cabeza de Griego (Segóbriga), en el mosaico del pavimento de la iglesia de Santa María de Cami en Mallorca, en la placa de Ucles, y en la primera iglesia de Santa María de Tarrasa

hasta el momento no confirman esto. Contamos con escasísimos ejemplos, -entre ellos el mosaico que rodeaba el altar de la iglesia de Torelló (cerca de Mahón, Menorca) en el que pueden apreciarse dos pavos reales afrontados flanqueando una crátera, mientras que en el resto de la composición aparecen roleos vegetales, en los que de forma muy esquemática se distinguen pámpanos y racimos de uvas, y en medio de todo este follaje, aves-. Sin duda, la dificultad que entraña la arqueología de este período y el escaso número de piezas rescatadas y conservadas impide un análisis en profundidad, al menos, desde el aspecto iconográfico.

Es durante los siglos VI y VII cuando el tema de la vid, con sus pámpanos y racimos de uvas¹⁰³⁹ ocupa un lugar preferente en la decoración de tenantes de altar, cancelos, pilastras, capiteles y frisos relievares; piezas cuya decoración raramente figurativa, se muestra por el contrario, rica en motivos vegetales y geométricos.

Del siglo VI contamos con varias pilastras, placas, piezas de cancel conservadas en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, Provincial de Mérida, Arqueológico de Córdoba.

¹⁰³⁹ PALOL, P.- "Arte Hispánico de la Epoca Visigoda". Barcelona, 1.968 (pág. 44). En su exposición y enumeración de las pilastras de Mérida la data de los siglos VI y VII.
 PUIG I CADAVALCH, J.- Ob. cit. (pág. 60).

Las pilastras -muy abundantes, sin duda, a juzgar por el elevado número conservado, debieron ser muy utilizadas durante la primera etapa del Arte Visigodo- son de una sola pieza y están talladas en forma que en ellas se perciban tres partes: basa, fuste y capitel. Los fustes son los que presentan la mayor riqueza ornamental, plasmándose en ellos zarcillos ondulados que se cruzan formando roleos, tallos con hojas de vid y palmetas, racimos de uvas y otros temas¹⁰⁴⁰.

Otras piezas también llegadas a nosotros con profusión son los cancelos en piedra y en mármol, cuya misión era la de diferenciar los distintos espacios en el interior del templo. En general, todos ellos, configuraban un marco arquitectónico a base de arcos y columnas, siendo frecuente que las arcadas de medio punto se alternen con arcos de mitra. Los motivos hallados en el interior de estos arcos suelen ser de origen paleocristiano, como en el caso del cancel de Mérida, en el que vemos racimos de uvas (alegoría eucarística) y el pavón persa o la paloma (símbolo de la inmortalidad); iconografías relacionadas con el lugar sagrado donde se ubicaban dichos cancelos¹⁰⁴¹.

¹⁰⁴⁰ OLAGUER FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 59).

¹⁰⁴¹ OLAGUER FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 60).

Como se puede comprobar, el Arte Visigodo del siglo VI muestra una continuidad evidente de la iconográfica paleocristiana, tanto en los temas simbólicos (crismón, uvas, pámpanos, animales alegóricos), como en las interpretaciones simbólicas que se pueden extraer de ellas.

El siglo VII y los primeros años del VIII constituyen el período de esplendor del Arte Visigodo. De este período son las iglesias de San Pedro de la Mata, San Pedro de la Nave, Quintanilla de las Viñas y Santa Comba de Bande en cuyas decoraciones relievares volvemos a encontrar el tema de los racimos de uvas.

Como ya se dijo al tratar de la vid en otro capítulo anterior, la iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora) interesa especialmente por sus capiteles y friosos, que -en palabras del Dr. Olaguer-Feliú- encierran una programación iconográfica de tipo simbolizante, que por medio de alusiones y de ejemplos instruye y alecciona al fiel presente a los ritos¹⁰⁴². La mayor importancia iconográfica radica en las tres parejas de capiteles troncopiramidales y en sus respectivos ábacos, ubicados en el crucero y en el arco de la capilla mayor. En la primera pareja situada en el crucero que mira a los pies

¹⁰⁴² OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 99).

(en el lugar más próximo a los fieles), encontramos dos temas tradicionales de conocida significación cristiana: Daniel en el foso de los leones (símbolo de ayuda divina) y el sacrificio de Isaac (obediencia); la segunda pareja, (situada ya en la cabecera) muestra aves afrontadas que picotean una vid central (símbolo de la Eucaristía), y en sus ábacos vemos cabezas humanas (que pudieran tratarse de los Cuatro Evangelistas) alternándose con racimos de uvas; la tercera y última pareja de capiteles, es decir, aquellos situados en el arco que abre la capilla mayor, y que por lo tanto flanquean el lugar más sagrado del templo, presentan en sus frentes una galería compuesta por cuatro arquitos, (alegoría de la Mansión Celestial) flanqueada por piñas, fruto que se repite reiterativamente en el ábaco (símbolo de regeneración, de renacimiento a una nueva vida, pero también de eternidad e inmortalidad).

Evidentemente, capiteles y ábacos de San Pedro de la Nave encierran una programación iconográfica de raíz paleocristiana. En ellos, siguiendo la interpretación simbólica dada por el Dr. Olaguer-Feliú, se recomienda a los fieles obedecer a Dios en todos sus designios (como hiciese Abrahán), solicitar la ayuda divina por medio de la oración (como hiciese Daniel); se les invita a la comunión y se les recuerda que a través de

Cristo podrán, finalmente, alcanzar la salvación eterna y acceder a la Mansión Celestial.

La decoración interior de la iglesia se completa con frisos relievares que recorren los muros en sentido horizontal; frisos que muestran una faja de tallos que desarrolla círculos abiertos en los que se inscriben pájaros que pican racimos de uvas¹⁰⁴³, junto con otros temas: cruces, estrellas, **racimos de uva** y flores de doce pétalos.

Dada la importancia del mensaje vertido en capiteles y ábacos, no puede extrañar que estos frisos relievares perseveren con su decoración simbólica en la idea principal; sus temas: pájaros picoteando racimos de uvas (símbolo de la Eucaristía), cruces, estrellas y uvas (símbolos de Cristo) y flores de doce (símbolo de la salvación), evidentemente no pueden ser considerado meros elementos decorativos.

La iglesia de Quintanillas de las Viñas (Burgos) (principios del siglo VIII) ofrece otro importante conjunto de relieves (Il. 210). En su interior, la decoración aparece en torno a la cabecera: el gran arco de herradura que da paso a la capilla está decorado con

1043

DSHOBADZ ZIZICHWILI, W.- "Antecedentes de la decoración visigoda y ramirese". Archivo Español de Arte, nº 106, 1.954 (pág. 143). El autor considera absolutamente nuevo este tema en la península, y carente de tradición.



IL. 210.- Relieve de Quintanilla de las Viñas, (detalle).

con hojas y racimos de vid (Il. 211); arco, que descansa sobre dos grandes sillares a modo de impostas con relieves alegóricos al sol y la luna, y que muy probablemente encierren el simbolismo de "por los siglos de los siglos"¹⁰⁴⁴. Sobre este conjunto de capiteles-imposta y gran arco de herradura aparece otro relieve que representa a Cristo, con nimbo crucífero, bendiciendo.

La presencia y ubicación de estos temas en la entrada a la capilla de Quintanilla nos recuerda a aquellas otras portadas de iglesias coptas, en las que igualmente se representaba a Cristo acompañado de cepas de vid cargadas de racimos (tema eucarístico). En cuanto a su simbolismo, tal vez aquí en Quintanilla igual que en el Arte Copto la presencia de la vid, símbolo de Eucaristía, tuviera como fin el de indicar al fiel la entrada en el recinto de Dios, pero no sólo desde un sentido físico y material, es decir, acceder al lugar sagrado, sino con el propósito de expresar que a través de Cristo (la vid) y de la comunión con Cristo, es decir, mediante la Eucaristía, el fiel obtendrá la salvación y la vida eterna.

Los muros exteriores de la iglesia muestran tres franjas formadas por círculos que inscriben en su interior: racimos de uva, animales fantásticos, flores de

¹⁰⁴⁴ OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 107).

seis pétalos, pavos reales, el árbol de la vida y anagramas que hacen referencia al origen de la construcción de la iglesia. Sobre el posible carácter decorativo o simbólico de estos frisos, los autores parecen decantarse por el primero, entre ellos citamos a Dshobadz Zizichwili¹⁰⁴⁵ que escribe: "En Quintanilla tienen las citadas fajas un carácter puramente decorativo". Amparándose para realizar tal afirmación en la similitud existente con aquellas que aparecen en las iglesias sirias, donde este tema es muy común y que -en opinión del autor- su único propósito es el de acentuar las partes arquitectónicas¹⁰⁴⁶.

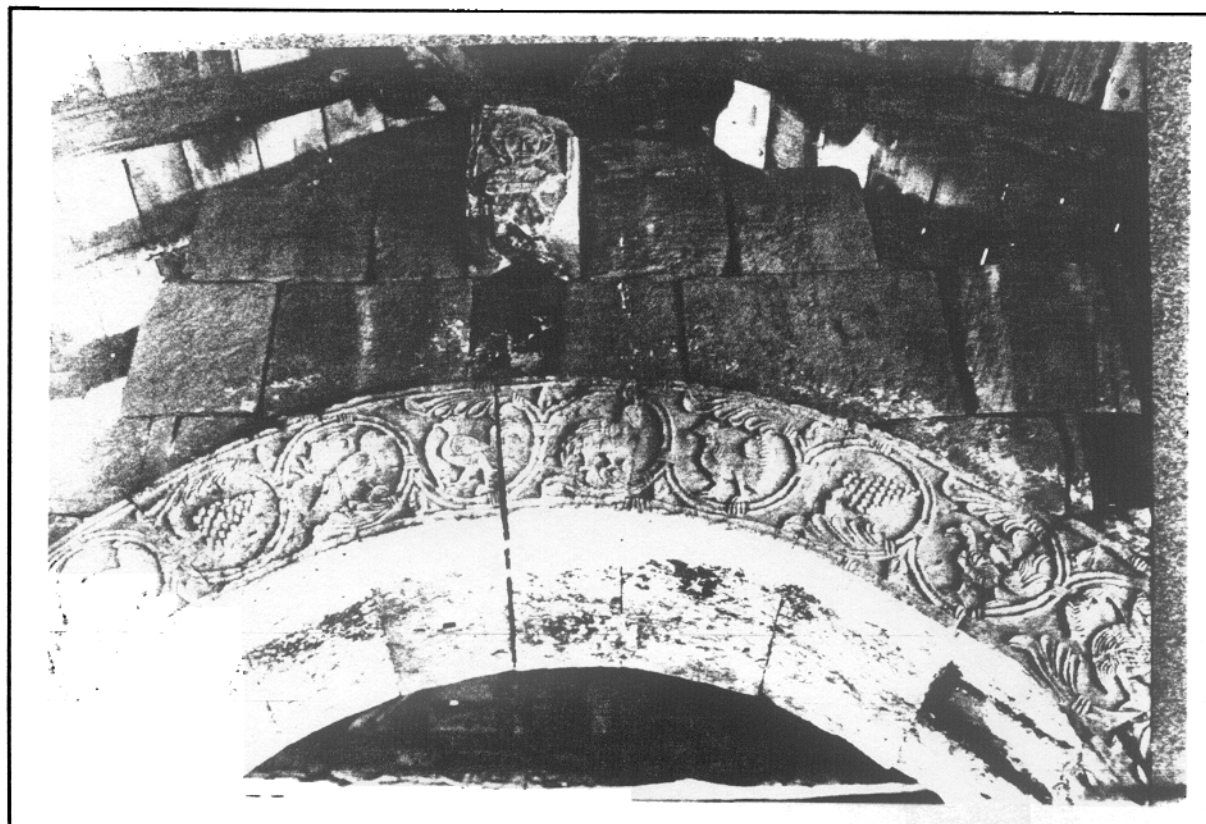
Los mismos elementos iconográficos vistos en el arco de acceso a la capilla de la iglesia de Quintanilla de las Viñas se encuentran presentes en la Ermita de los Santos en Medina Sidonia (Cádiz). El arco de acceso a la capilla recoge también el tema de los roleos de vid y la representación de Cristo (Il. 212), aquí materializada en crismón ubicado en la clave del arco de triunfo. A ambos

¹⁰⁴⁵

DSHOBADZ ZIZICHWILI, W.- Ob. cit. (pág. 144).

¹⁰⁴⁶

Evidentemente la riqueza decorativa de la arquitectura siria, es incuestionable, y fue manifestada ya en el siglo XIX por Charles-Jean Melchor Vogüe, (DE VOGÜE (Conte), Ob. cit.), y después, en el siglo XX, por Chistian Crosby Butler (Ob. cit.). Pero esta riqueza decorativa, esta profusión de elementos animales y vegetales que se encuentra tanto en la arquitectura religiosa como civil, considero que no sólo hablan de la riqueza escultórica que embellece la arquitectura; frisos, dinteles, capiteles, se encuentran profusamente decorados y hablan a través de sus símbolos a un pueblo, a una sociedad inmersa en una tradición eminentemente simbólica.



Ils. 211 y 212.- Iglesia de Quintanilla de las Viñas (Burgos) y ermita de los Santos de Medina Sidonia (Cádiz).

lados del arco, en las enjutas sendos clipeos, hoy muy deteriorados, en cuyo interior suponemos estarían las alegorías al Sol y la Luna. Por consiguiente, y a pesar del mal estado de conservación y de la rudeza decorativa de los elementos iconográficos, vemos repetido aquel mensaje iconográfico vertido en Quintanilla.

La iglesia monacal de Santa Comba de Bande (Orense) presenta una decoración escasa y austera, quedando reducida únicamente a las dos parejas de capiteles que sustentan el arco triunfal de la capilla, al soqueado de las impostas y a un estrecho friso en el arranque de la bóveda de la capilla mayor. Esta luce la mejor ornamentación del templo: un friso en el arranque de la bóveda que, prolongándose por el muro testero, recorre su ventana por la parte superior, cobijándola y destacándola. Esta realizado en talla a bisel y lo integran un tallo serpenteante en cuyas ondulaciones aparecen alternativamente, racimos de uvas y hojitas y flores, etc. El simbolismo del estrecho friso extendiéndose por el lugar más sagrado del templo, sin duda hace alusión a la Eucaristía (racimos de uva) y al florecimiento de la vida (flores y hojitas)¹⁰⁴⁷.

¹⁰⁴⁷ OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 93 y 94).

El Arte Asturiano -síntesis plástica y estética de lo hispano-visigodo, lo artur y lo cántabro, enriquecida con aportaciones carolíngias y orientales, producto de contactos políticos y relaciones comerciales- parece haber incluido también el tema los racimos de vid en sus relieves¹⁰⁴⁸. Como ejemplo citamos la capilla de San Ginés de Francelos, situada en el bajo valle del Miño. Alrededor del arco de entrada, con proporciones y caracteres todavía muy visigodos se halla un singular conjunto ornamental. Sobre dos salmeres monolíticos, se han tallado en el granito los capiteles, que van adosados como los fustes en que se prolongan. En el resto de la superficie del salmer se perciben toscas escenas talladas en silueta; escenas que representan la Huida a Egipto de la Sagrada Familia (izquierda) y la Entrada de Cristo en Jerusalén aclamado por el pueblo (derecha). Pues bien, sobre los fustes mencionados se han tallado cepas y racimos de vid muy estilizados¹⁰⁴⁹. Tema que consideramos no fue elegido al azar, ni con fines exclusivamente decorativos, puesto que la vid desde los comienzos del Cristianismo, ha sido un indiscutible símbolo de Cristo, según sus propias palabras: "*Yo soy la vid*" (San Juan XV. 1.).

¹⁰⁴⁸ BONET CORREA, A.- "Arte Pre-Románico Asturiano". Barcelona. 1.980. (pág. 15).

¹⁰⁴⁹ FONTAINE, J.- Ob. cit. (pág. 361)

El Arte Románico por su carácter eminentemente simbólico parece el marco propicio para que la vid, con su importante carga simbólica, se convierta en uno de los elementos vegetales más representados, y sin embargo, al menos cuantitativamente no parece haber sido así. Oliver Beigbeder argumenta una explicación, atribuyendo su escasez a la tendencia que siente el Arte Románico hacia la abstracción¹⁰⁵⁰.

El profundo estudio realizado por Denise Jalabert¹⁰⁵¹ sobre la flora esculpida en Francia durante el período románico permite comprobar que el tema de vid aparece en Borgoña y en Euvergne, y lo hace con un realismo inusitado. "En la región de Borgoña la flora, sobre todo de finales del siglo XI y principios del XII ocupa un importante lugar; en Cluny hay algunos ejemplos de verdadero realismo, entre ellos un capitel del crucero que muestra los ríos y los árboles del Paraíso; los cuatro árboles: manzano, higuera, viña y olivo, tienen sus troncos y sus ramas onduladas y torcidas sobre las cuatro caras del capitel"... "Los árboles por sus hojas y por sus frutos, sobre todo el manzano y la vid se aproximan muchísimo a la realidad, lo que es excepcional en la época

¹⁰⁵⁰ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 390).

¹⁰⁵¹ JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 52).

románica"¹⁰⁵². Y en Euvergne "hay en Mozat un capitel - lado Sur de la nave- cuya cesta está enteramente cubierta por una cepa que tiene hojas de vid y pesados racimos de uva, y entre ellos dos hombres vendimian"¹⁰⁵³. Sin embargo en la región del Languedoc no parece haber inspirado a sus artistas, pues solo la encuentra en la Puerta Miegerville de S. Sernin de Toulouse.

En el Románico español también encontramos esculpido el tema de los racimos de vid, aunque varíe su grado de realismo. Aparece en la Puerta de Santa María de Leire (Navarra) donde nuevamente se ve una cepa cuyos vástagos se entrecruzan, de los que penden hojas y racimos de uvas; en San Juan de las Abadesas (Gerona) donde, con un naturalismo inusual, encontramos un típico tema paleocristiano: el ave picoteando la hoja y el fruto de la vid; en Puerta de la Virgen, en Ciudad Rodrigo (Salamanca); en varios capiteles del interior de la Catedral Vieja de Lérida¹⁰⁵⁴.

Los ejemplos mencionados aunque no muy numero-

¹⁰⁵² JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 66).

¹⁰⁵³ JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 90).

¹⁰⁵⁴ GUDIOL RICART, J. - "~~Lérida y su provincia~~". Barcelona, 1.950. (págs. 22 y 25). De la decoración escultórica, que -en palabras del autor- presenta gran uniformidad estilística y muestra evidentes dependencias de la escultura tolosana de la segunda mitad del XII. Interesa la información que reporta de los capiteles del interior, ricos, unos en iconografía inspirada básicamente en el Génesis y Éxodo, otros con variados temas vegetales, y entre ellos algunos muestran estilizaciones de la flora del país (vides), finamente observada.

sos, sirven para dejar constancia de la presencia de la vid esculpida en el Románico español, tanto en el ámbito oficial como en el rural. Su escasez numérica, a nuestro juicio, no debe ser entendida necesariamente como la ausencia de simbolismo en la vid, sino que posiblemente fuera tan evidente y popular al haber sido incluido desde los primeros momentos del cristianismo en su iconografía religiosa, que ahora la Orden de Cluny, en su intento de dar un nuevo enfoque religioso a través de la iconografía románica opte por desplazar a un segundo plano ciertos temas, como este de la vid, símbolo de Cristo y de la Eucaristía, perenne en el Arte Paleocristiano y Prerrománico. En los programas iconográficos cluniacienses primaba otro mensaje: introducir en el cristiano sentimientos de temor, dolor, sumisión, arrepentimiento, penitencia y contrición, como medio para alcanzar el perdón divino y la anhelada salvación eterna.

C O N C L U S I Ó N

CONCLUSION

Este estudio ha tenido por objeto el replanteamiento de toda una serie de consideraciones exclusivamente estéticas atribuidas a la flora esculpida en el Arte Alto Medieval Español vertidas en artículos y libros, por un elevado número de investigadores.

Cuando comenzamos este estudio, lo hacíamos con el convencimiento de que la Humanidad desde los tiempos más remotos, a través de su multiplicidad cultural, ha sentido, y aún siente, la necesidad y el placer de utilizar símbolos para manifestar sus ideas y sus conceptos religiosos.

A lo largo de la Historia de la Humanidad, las civilizaciones y creencias religiosas han poseído unos símbolos capaces de abstraer los conceptos que predicaban; conceptos que lejos de desaparecer con la cultura y religión de sus creadores, fueron, muchos de ellos, adoptados por otras culturas y religiones posteriores. Así, símbolos egipcios o emblemas de divinidades sumerias han mantenido su vigencia durante milenios al ser asimilados por otras culturas, bien en la región geográfica de origen, bien difundiéndose por otras zonas; y dado el carácter agrícola de aquellas grandes civilizaciones no puede

extrañar que en ellas, el simbolismo floral haya sido largamente utilizado desde tiempos neolíticos -hecho confirmado por numerosos investigadores, entre ellos: Chevalier, Cheerbrant, Champeaux, Sterckr, Pérez Rioja, Cirlot. Mirimonde, etc.; la vid, la palmera, la espiga de trigo, el lirio -símbolos religiosos por excelencia- nacieron para el mundo del Arte como manifestaciones, emblemas o atributos de antiquísimas deidades.

Esta inherente necesidad del hombre, de expresar sus conceptos religiosos a través de imágenes o símbolos, frecuentemente extraídos del Reino Vegetal, está confirmada en las antiguas civilizaciones y en las culturas clásicas, y por tanto profundamente arraigada en la memoria colectiva del hombre, no podía ser una excepción para el Cristianismo, que igualmente manifestó desde sus orígenes la necesidad de plasmar sus verdades religiosas mediante signos y símbolos.

El hecho de que la política religiosa del Imperio Romano impidiera a los cristianos, durante los primeros siglos de su era, la libre manifestación de sus ideas, y por lo tanto de una simbología exclusiva, propició el empleo de unos símbolos paganos, de los cuales era fácil extraer una doble lectura: pagana para unos y cristiana para otros. Y así, comenzó la cristianización de unos símbolos, muchos de ellos vegetales, tomados de

otras concepciones religiosas a través de cuyos mitos o filosofías de regeneración después de la muerte y de redención, a los cristianos les era factible establecer, por asociación de ideas, cierto paralelismo con la figura del propio Cristo y su doctrina de resurrección y salvación eterna. Esto es claramente perceptible en la vid y la hiedra, plantas consagradas a Dionisos; lo es también con la palmera, árbol consagrado al dios Apolo; con la espiga de trigo, símbolo de la diosa Deméter. Así, vid, hiedra, palmera, trigo, y otros elementos vegetales que para griegos y romanos eran símbolos de diversas doctrinas místicas y escatológicas, fueron rápidamente incorporados a la simbología e iconografía cristiana.

El Arte Paleocristiano fue elaborando un repertorio iconográfico en el que tuvo cabida aquellos símbolos vegetales, convirtiendo algunos, por ejemplo la vid con sus pámpanos y los racimos de uvas, en auténticos pilares de la nueva religión.

Con la victoria definitiva de la religión cristiana sobre el paganismo [Edicto de Milán (313) y Edicto de Tesalónica (380)] la simbología e iconografía floral, ya arraigada profundamente en la comunidad cristiana no sufrirá cambios sustanciales; lejos de concebirse la eliminación de aquella, será ampliada y enriquecida con otros símbolos tomados de diversos textos bíblicos, espe-

cialmente los Salmos, el Cantar de los Cantares y numerosas parábolas evangélicas, repletas de metáforas y alegorías tomadas del Reino Vegetal; textos que desde los primeros momentos fueron objeto de análisis y reflexión para los Padres de la Iglesia.

Hay que recordar que el Arte Paleocristiano, cuyo ámbito de difusión abarcó el espacio geográfico del Imperio Romano presenta diferencias iconográficas entre Oriente y Occidente: Oriente con una arraigada tradición simbólica; Occidente con un marcado gusto por el arte figurativo.

La arquitectura, especialmente religiosa (templos y sinagogas), de las provincias orientales del Imperio Romano ha reservado un lugar destacado para sus símbolos. En Egipto, Siria, Palestina, provincias donde las religiones autóctonas tardaron largo tiempo en erradicarse, donde paganismo y cristianismo compartieron espacio y tiempo, el arte Paleocristiano, sin duda, sintió la necesidad de reafirmarse. Precisamente en estas provincias se ha podido comprobar la presencia de símbolos vegetales: vid, hiedra, acanto, palma, asociados a cruces y crismones; práctica posiblemente surgida como respuesta a una necesidad: expresar de forma inequívoca la cristianización de ciertos símbolos paganos, ampliamente difundidos y empleados en el mundo greco-romano.

Esta fórmula nacida en Palestina, -en opinión de André Grabar- parece haber ejercido una gran atracción durante varias centurias, primero en Oriente, después difundíendose por Occidente, siendo adoptada por el Arte Prerrománico como lo confirman piezas merovingias, ostrogodas, visigodas, etc.

En Occidente, por el contrario, primaba el interés por el arte figurado, y este gusto también se hizo patente en el cristianismo de Occidente, al parecen evidenciado, en ocasiones, con tanta vehemencia que levantó la voz de alarma entre la autoridades eclesiásticas (Concilio de Elvira ó Ilíberis (303-314). El miedo a la idolatría en estas primeras centurias de la Iglesia Triunfante, posiblemente desviara la atención iconográfica hacia una temática vegetal, y consecuentemente aquellos símbolos florales griegos y romanos, ahora ya plenamente cristianizados e integrados en la iconografía cristiana, siguen vigentes en sarcófagos, mausoleos, baptisterios e iglesias, tanto en Roma, como en Hispania o Galia.

Evidentemente durante las últimas centurias de la Edad Antigua y los albores de la Edad Media el simbolismo floral en ámbitos cristianos es un hecho incuestionable y admitido por todos, y su manifestación plástica en el Arte Paleocristiano, Copto, Sirio y Bizantino,

queda evidenciada por los restos arqueológicos o las piezas que han llegado hasta nosotros, tanto en el extremo oriental, como en el extremo occidental de la cuenca del Mediterráneo. Símbolos como la vid, la hiedra, la espiga de trigo, y tantos muchos, que aparecen en jambas, arquitrabes y capiteles de iglesias sirias, en fustes, capiteles y portadas de iglesias coptas, en sarcófagos y mosaicos de mausoleos, baptisterios e iglesias paleocristianas encierran profundos contenidos religiosos, al margen, indiscutiblemente, de su valor estético.

La caída del Imperio Romano de Occidente marca el fin de la Edad Antigua y el inicio de la Edad Media. Para Europa Occidental este período supone que toda una serie de transformaciones socio-económicas, culturales (iniciadas varios siglos antes, con la decadencia de Roma y que ahora llegan a su punto álgido) y religiosas, que serán de suma importancia para la Iglesia de Roma que, consciente de dicha situación, iniciará una doble labor: misionera entre los pueblos bárbaros, llegando a instituirse en baluarte de la verdad y de la unidad espiritual, siendo su autoridad admitida y respetada durante siglos; y en receptora y salvadora de las obras clásicas, convirtiéndose en baluarte de la cultura durante el Medievo.

La iglesia Medieval, poseedora ya de un amplio

bagaje simbólico lo utilizará y convertirá en un medio de comunicación, en una forma de enseñar la religión y sus misterios. Esto queda claramente testimoniado en la evangelización de Irlanda por San Patricio, que para hacer mas próximo a sus gentes el misterio de la Trinidad les muestra un trébol.

La presencia de símbolos, concretamente vegetales, en el Arte Cristiano durante las primeras centurias de la Alta Edad Media pudo ser fruto del fuerte carácter doctrinal que guió a la Iglesia Medieval en Europa, y que podría haber propiciado, en ocasiones, un lento proceso de asimilación de algunos elementos del Reino Vegetal, dentro de sus manifestaciones artísticas, para hacer mas palpable y comprensible sus conceptos religiosos, enriqueciendo la simbología floral y el repertorio iconográfico cristiano. Esto pudo haber sucedido con la hoja de trébol, puesto que su pequeña hoja compuesta por tres hojuelas explicaba con toda claridad el misterio de la Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo, en un sólo Dios; simbolismo recogido por Ferguson, Pérez Rioja, Morales y Marín, y Caamaño Martínez, y que a juzgar por la presencia de estas hojas de trébol en el Arte Visigodo y Románico también se materializó en piedra.

Por otra parte la desaparición del Imperio Romano de Occidente puso en peligro la conservación de la

cultura clásica, pero a su vez, permitió a la Iglesia de Roma erigirse en salvadora y receptora; las obras clásicas, entre ellas los tratados de Historia Natural, en su mayoría dotados para mayor rigor de ilustraciones, las Sagradas Escrituras, las Claves, los Beatos, -conservados, estudiados y copiados en los grandes centros monásticos que surgirán por toda Europa- se convertirán a lo largo de la Edad Media en fuente inagotable de material simbólico.

Teniendo en cuenta además la escasa repercusión, demográficamente hablando, que parece haber tenido el elemento germano (al menos en España); teniendo en cuenta el trabajo continuado de aquellos talleres locales hispano-romanos o gallo-romanos durante las primeras centurias de la Alta Edad Media; teniendo en cuenta la vigencia de la iconografía paleocristiana en el Arte Prerrománico, especialmente en el Visigodo; teniendo en cuenta que la temática vegetal fue un común denominar (entre otros) de ese gran abanico que constituye el Arte Prerrománico (Arte Visigodo, Merovingio, Ostrogodo, Longobardo, Asturiano, Mozárabe, etc.), parece difícil negar todo carácter que no sea el meramente decorativo a la flora esculpida en el Arte Prerrománico, como tradicionalmente se ha venido haciendo, sin concederle, al menos, el beneficio de la duda.

El Arte Visigodo, valorado por los riquísimos relieves de las iglesias de San Pedro de la Nave y Quintanilla de las Viñas, que constituyen unos de los aspectos más representativos de este arte, es sin embargo especialmente interesante por su extraordinaria riqueza en formas vegetales recogida en su decoración escultórica; canceles, tenantes de altar, pilastras, capiteles, cimacios, frisos relievares muestran en armoniosas combinaciones, hojas de hiedra y flores de lis, hojas de hiedra y de trébol, pámpanos de vid y racimos de uvas, piñas, palmas, acantos, y una amplia variedad de rosetas. La fortuna de estas formas, calificadas de "ornamentales" hizo preguntarse a Helmut Schlunk sobre el origen o el motivo de su presencia en el arte Visigodo.

En el Arte Visigodo se tiende tradicionalmente a entender por iconografía simbólica, exclusivamente la figurativa, y a relegar la temática vegetal a un papel decorativo. Tal vez el propio carácter narrativo de las escenas y nuestra formación religiosa, ha suscitado la atención de investigadores, que sin embargo, con excepción del Dr. Olaguer-Feliú no han profundizado en el estudio del carácter simbólico de los temas vegetales que acompañaban a dichas escenas, descartando tajantemente todo valor simbólico y atribuyéndole exclusivamente fines decorativos. Sin embargo la investigación realizada sobre

el posible carácter simbólico de la flora esculpida en el Arte Alto Medieval español me ha permitido elaborar una serie de premisas, que considero contribuyen a aportar luz sobre el auténtico valor de la flora esculpida visigoda:

1º) En la Iglesia Medieval primó el carácter doctrinal, y consecuentemente al ser heredera de un rico bagaje simbólico no dudaría en utilizarlo y convertirlo en un medio de comunicación, en una forma de enseñar la religión.

2º) La escultura visigoda, si por su talla muy simple, y técnica a bisel entronca con el mundo "bárbaro"; en cambio por su **temática iconográfica** lo hace con el Arte Paleocristiano, Bizantino y Copto; manifestaciones artísticas en las que los símbolos vegetales ocuparon un lugar relevante.

3º) No se puede olvidar que la simbología y el arte cristianos adoptaron el simbolismo de los números (mencionado en numerosas ocasiones por los Padres de la Iglesia); simbolismo que se adapta perfectamente a la temática vegetal.

42) Que los canceles, tenantes de altar, pilastras, capiteles, cimacios, piletas de agua bendita, frisos relievares, en los que se tallaron crismones, cruces, vid, hiedra, palmeras, hojas de palma, piñas, tréboles, flores de lis, etc. -símbolos cristianos ampliamente empleados en la iconografía paleocristiana-, que hoy se encuentran repartidos por museos de toda la geografía peninsular o reutilizados en edificaciones posteriores, y por lo tanto fuera de su propio contexto, no han de ser vistos y entendidos como obras aisladas, inertes, sino que hemos de imaginarlas insertas e integradas en sus lugares de origen, esto es en las iglesias visigodas, formando parte de un todo, de un conjunto armónico al que pertenecían y para el que fueron talladas.

52) Por otra parte, la escultura visigoda conserva dos importantísimos conjuntos de relieves que integran la iconografía de temática figurada y la vegetal. Nos referimos a las iglesias de San Pedro de la Nave y Quintanilla de las Viñas.

La iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora) interesa especialmente por sus capiteles y frisos, que -en palabras del Dr. Olaguer-Feliú- encierran una programación iconográfica de tipo simbolizante, que por medio de alusiones y de ejemplos instruye y alecciona al

fiel presente a los ritos. La mayor importancia iconográfica radica en las tres parejas de capiteles troncopiramidales y en sus respectivos ábacos, ubicados en el crucero y en el arco de la capilla mayor. En la primera pareja situada en el crucero que mira a los pies, en el lugar más próximo a los fieles, encontramos dos temas tradicionales de conocida significación cristiana: Daniel en el foso de los leones (símbolo de ayuda divina) y el sacrificio de Isaac (obediencia); la segunda pareja, situada ya en la cabecera muestra aves afrontadas que picotean una vid central (símbolo de la Eucaristía), y en sus ábacos vemos cabezas humanas (que pudieran tratarse de los Cuatro Evangelistas) alternándose con racimos de uvas; la tercera y última pareja de capiteles, es decir, aquellos situados en el arco que abre la capilla mayor, y que por lo tanto flanquean el lugar más sagrado del templo, presentan en sus frentes una galería compuesta por cuatro arquitos, (alegoría de la Mansión Celestial) flanqueada por piñas, fruto que se repite reiterativamente en el ábaco (símbolo de regeneración, de renacimiento a una nueva vida, pero también de eternidad e inmortalidad). La decoración interior de la iglesia se completa con frisos relievares que recorren los muros en sentido horizontal; frisos que muestran una faja de tallos que desarrolla círculos abiertos en los que se inscriben

pájaros que pican racimos de uvas, junto con otros temas: cruces, estrellas, racimos de uvas y flores de doce pétalos.

Evidentemente, capiteles y ábacos de San Pedro de la Nave encierran una programación iconográfica de raíz paleocristiana. En ellos, y siguiendo la interpretación simbólica dada por el Dr. Olaguer-Feliú, se recomienda a los fieles obedecer a Dios en todos sus designios (como hiciese Abrahán), solicitar la ayuda divina por medio de la oración (como hiciese Daniel); se les invita a la comunión y se les recuerda que a través de Cristo podrán, finalmente, alcanzar la salvación eterna y acceder a la Mansión Celestial. Dada la importancia del mensaje vertido en capiteles y ábacos, no puede extrañar que los frisos relievares perseveren, con su decoración simbólica, en la idea principal; sus temas: pájaros picoteando racimos de uvas (símbolo de la Eucaristía), cruces, estrellas y uvas (símbolos de Cristo) y flores de doce (símbolo de la salvación), evidentemente no pueden ser considerado meros elementos decorativos.

La iglesia de Quintanilla de las Viñas ofrece otro importante conjunto de relieves. En su interior, la decoración aparece en torno a la cabecera, en el gran arco de herradura que da paso a la capilla, que muestra roleos con hojas y racimos de vid (símbolos de la Euca-

ristía); arco, que descansa sobre dos grandes sillares a modo de impostas con relieves alegóricos al sol y la luna, y que muy probablemente encierren -en opinión del Dr. Olaguer-Feliú- la idea de: "por los siglos de los siglos". Este conjunto de arco y capiteles-imposta se completa con otro relieve ubicado sobre la clave del arco, en el que se representa a Cristo, con nimbo crucífero, bendiciendo, quizás con el propósito de simbolizar la Eternidad a través de Cristo y la Eucaristía. Esta ubicación nos hace pensar en una posible relación con el Arte Copto, donde los símbolos eucarísticos eran frecuentes en las portadas de las iglesias, y cuyo fin era -en opinión del Dr. Al-Gayet- indicar la fiel la entrada en el recinto de Dios, en el Reino Divino.

La presencia y ubicación de estos mismos temas en la Ermita de los Santos en Medina Sidonia (Cádiz), que a su vez nos recuerdan a aquellas otras portadas de iglesias coptas, en las que igualmente se representaba a Cristo acompañado de cepas de vid cargadas de racimos (tema eucarístico) sugieren que al menos, la elección del tema y su ubicación no fue producto del azar, y que por lo tanto en estos conjuntos, al menos la vid, no constituyó un simple elemento decorativo, sino un claro símbolo de Cristo y de la Eucaristía, que indicaba a los fieles que sólo a través de la comunión obtendrían la resurrec-

ción y la vida eterna.

Haciendo extensivos los razonamientos vertidos sobre la vid, al resto de la iconografía visigoda tomada del Reino Vegetal, y valorando el simbolismo específico que palmera, hiedra, vid, lirio, piña, acanto, trébol y roseta tuvieron en la cultura grecorromana; simbolismos perfectamente adaptables a la nueva filosofía religiosa, y presentes en la iconografía paleocristiana es factible deducir que esta flora esculpida encerrara diversos contenidos simbólicos: **palmera, símbolo de Cristo y su palabra; hiedra, símbolo de inmortalidad y de la regeneración del alma; vid, símbolo de Cristo y de la Eucaristía; lirio, de redención y purificación; piña, de resurrección y vida eterna; acanto, de inmortalidad; trébol, del misterio de la Trinidad; rosetas, emblemas de Cristo, y a su vez, y en función del número de pétalos, símbolos de un amplio abanico de conceptos religiosos: salvación, regeneración, etc.**

La valoración de todos y cada uno de los argumentos esgrimidos nos orienta hacia a unas conclusiones finales:

1) La información recabada no contribuye a fundamentar la tesis, tradicionalmente admitida, del exclusi-

vismo decorativo en la escultura visigoda de temática vegetal; y

2) La riquísima temática vegetal de la escultura visigoda, de indiscutible valor estético, lejos de poseer este carácter de forma exclusiva, encierra hondos contenidos simbólicos. A través de los canceles, tenantes de altar, piletas de agua bendita, hornacinas, frisos relievares, etc. ricamente decorados con pámpanos y racimos de vid, con hojas de hiedra, palmeras, flores de lis, etc., -indiscutibles símbolos cristianos- la Iglesia hablaba a sus fieles. Estas piezas o los fragmentos que nos han llegado de ellas por ser elementos perfectamente integrados en las iglesias visigodas, hoy desaparecidas vienen a confirmar la tesis vertida por el Dr. Olaguer-Feliú, que considera la programación iconográfica inherente a la idea del templo visigodo: templo-libro en cuyas pilastas, canceles, hornacinas, etc. se pautan aseveraciones y mensajes a los fieles.

Consecuentemente todo parece evidenciar el carácter simbólico de la decoración vegetal en el Arte Visigodo.

El estudio realizado sobre la flora prerrománica nos permite, no sólo mostrar la vigencia del valor simbólico de la flora esculpida en la iconografía prerro-

mánica española, sino también afirmar que el **simbolismo cristiano** con su carácter de **universalidad lingüística y espiritual** se convierte dentro del mundo occidental, en una forma de llegar al alma de todo cristiano, en un lenguaje abierto. El simbolismo cristiano por su propio carácter está **abierto a todo tipo de cambios**, que afectarán a veces a su significante, a veces a su significado, pero que siempre será producto y reflejo de una realidad cultural y religiosa.

Los hombres de la Edad Media se sabían herederos de un pasado que no menospreciaron, muy al contrario, decidieron adoptarlo; el pensamiento grecorromano es reconocible en obras escritas durante el siglo XII. Aquellos hombres del Medievo demostraron -en opinión de la Dra. Davy- el mismo respeto hacia el legado antiguo, que el hombre del Renacimiento siglos más tarde.

El simbolismo y el repertorio iconográfico del Arte Medieval, especialmente del Románico, se enriquecerá con aportaciones de determinadas obras; unas de carácter científico, otras de carácter "pseudocientífico", que indudablemente contribuyeron bien con sus ilustraciones, bien con sus textos, a que elementos del Reino Vegetal fueran incorporados al Arte Románico.

Entre las obras de carácter científico está la

"Materia Médica" escrita por Dioscórides, médico griego del siglo primero de nuestra Era, que se convertirá a lo largo de la Edad Media en la obra más leída después de la Biblia, a causa de la importancia que adquirió el estudio de las plantas medicinales y de sus propiedades terapéuticas: anestésicas, antihemorroidales, hipnóticas, cardiológicas, afrodisíacas, etc., de las cuales la medicina empírica y las supersticiones medievales supieron sacar buen provecho, convirtiendo alguna planta en auténtica panacea, como sucedió con el **helecho**, a juzgar por la obra "*Diversarum Naturarum Creaturarum*" escrita en el siglo XII por la santa abadesa y doctora de la Iglesia, Hildegarda.

El conocimiento de las propiedades de ciertas plantas medicinales fue en ocasiones utilizado por la Iglesia con el doble propósito de fundamentar con base "científica" el simbolismo atribuido y hacerlo llegar al pueblo con mayor facilidad. Esto se advierte en el lirio y en el helecho.

El **lirio**, símbolo de purificación y redención en los orígenes del cristianismo, llegará a identificarse durante los siglos románicos con el concepto de **pureza**, que asociado con la **castidad, inocencia y virginidad**, se convertirá en **atributo de María** y en símbolo de su pureza

virginal, vigente, ya en el siglo XII; simbolismo que el Codex Calixtino, en el siglo XII, recoge e intenta fundamentar en base a las propiedades de la planta, e igualmente Santa Hildegarda en su obra "*Causare et curae*".

El **helecho** adquirió tal prestigio durante el Medievo que fue difícil de superar por ninguna otra planta, puesto que a sus frondes y simientes se atribuía una fuerza de tal magnitud que era capaz de hacer andar al impedido, oír al sordo, hablar al mudo, ver al ciego, e incluso alejar al propio Diablo, salvando y protegiendo el espíritu del hombre de sus acechanzas, según recoge Santa Hildegarda en el capítulo XLVII, libro primero: "*De Plantis*" de su obra "*Diversarum Naturarum Creaturarum*"; obra que fue revisada, aprobada, e incluso elogiada por el obispo de Verdum, Alberto de Cluny y el propio pontífice Eugenio VI, lo que hace suponer que fuera tenida en cuenta en medios eclesiásticos cluniacienses. Estas creencias medievales que consideraban al helecho especialmente benigna para el hombre, tanto por sanar su cuerpo, como por proteger su espíritu, junto con el **simbolismo de humildad y sinceridad** que le atribuyeron los santos padres, indudablemente hubieron de influir en el simbolismo medieval, motivando su inclusión en la iconografía románica, y dada la gran variedad existente de especies de

esta planta, todas umbrófilas y con unas u otras virtudes curativas, quedaba al libre albedrío del artífice la elección de la variedad a esculpir, ya que cualquiera encerraba el mismo mensaje doctrinal, y todas por ser conocidas y usadas en medicina popular eran identificadas sin dificultad por el campesino.

Por otra parte, la apertura a la cultura clásica, con el consiguiente conocimiento de la mitología grecorromana, que tuvo lugar en los grandes centros monásticos, especialmente bajo la reforma cluniaciense, fue un factor determinante que contribuyó a incrementar el bagaje simbólico cristiano, y que pudo propiciar la inclusión del tema de la **manzana** en la iconografía románica, albergando la idea de **pecado y muerte**, tan apropiada a la filosofía religiosa de la Orden de Cluny.

Estos tres ejemplos reseñados bastan para demostrar el carácter abierto de la simbología cristiana, que al ser reflejo de una realidad cultural y espiritual específica evolucionará, bien enriqueciendo su repertorio, bien reinterpretando el ya existente, basándose en el pensamiento clásico y en las aportaciones de los doctores de la Iglesia.

El Románico, manifestación plástica de la unidad espiritual y constructiva que sacudió a Europa en el siglo XI y continuó a lo largo del XII, difundirá una estética fundamentada en el simbolismo, y sometida a unos principios:

- a) Búsqueda de la armonía en las composiciones a través del equilibrio.
- b) Búsqueda de una emoción estética y religiosa en los fieles. Para los que lo feo y monstruoso se asociaba al pecado; lo bello, lo armonioso y equilibrado al bien.
- c) Funcionalidad en el arte, en el que la escultura tiene unos objetivos y unos fines muy claros: adornar y enseñar. Por tanto, esta escultura didáctica, catequística y dogmática conlleva la aparición de unos "programas iconográficos", que a través de portadas, capiteles, etc. adoctrinaban al fiel y a los monjes.

Si tenemos presente que el Arte Románico dependía por completo del sistema de ideas de los círculos dominantes monacales y eclesiásticos, y tenía como tarea

y fin servir a la religión; si tenemos presente cuales fueron las exigencias y estímulos espirituales y religiosos que guiaron a la Orden de Cluny, que imprimieron una marcada dirección al proceso creador y favorecieron la aparición de fenómenos expresivos determinados, no puede extrañar que la simbología cristiana se incrementara y enriqueciera con nuevas aportaciones, ni que dicho simbolismo se materializa en la escultura, campo en el que la temática vegetal se muestra rica y variada.

Son numerosos los tímpanos, arquivoltas, capiteles, cimacios, e incluso pilas bautismales, que presentan acantos, palmetas, helechos, piñas, manzanas, flores de lis y de aro, rosetas, e incluso tréboles, hiedra y pámpanos y racimos de vid; elementos vegetales de arraigado contenido simbólico, presentes unos en la iconografía cristiana, otros en la escultura prerrománica y un tercer grupo exclusivamente románico.

La hoja de **acanto** parece haber encerrado durante los siglos románicos un contenido simbólico complejo y ambiguo. Evocando en ocasiones y especialmente en el fiel iletrado, la idea de: "**la debilidad del hombre ante el pecado**", incidiendo de esta forma, en uno de los grandes enemigos del alma: la carne, que obsesionó en extremo a las mentes rectoras de la Iglesia medieval;

mientras que en otros ámbitos este mismo elemento vegetal pudo haber encerrado un simbolismo alusivo a la regeneración del hombre, es decir a la **inmortalidad del alma**, sin duda heredado del pensamiento grecorromano, y por otra parte más cercano al intelecto instruido de los monjes de las comunidades monacales que al pueblo iletrado.

La **palmera** y su representación más abstracta, la **palmeta**, símbolo en la civilización mesopotámica desde tiempos neolíticos, adoptado posteriormente por los pueblos de Próximo Oriente, Grecia, Roma, permaneciendo vigente en la iconografía de cada pueblo, que lo hará propio contribuyendo a su enriquecimiento simbólico, manteniendo así durante siglos su significado de fertilidad, vida, inmortalidad, regeneración y victoria; simbolismos paganos que fueron finalmente asimilados y reelaborados por la simbología cristiana; con lo que la palmera, la rama de palma y la palmeta se convirtieron en temas iconográficos cristianos, apropiados para evocar conceptos fundamentales de la nueva religión, tales como: el triunfo del mártir sobre la muerte, la prefiguración del Calvario y de la resurrección de Cristo, la inmortalidad del alma, la redención, la salvación, la alegoría de Cristo y su palabra, y sobre todo considerado como emblema del Paraíso Celestial. Este tema, presente en el repertorio

iconográfico paleocristiano y prerrománico, será durante el Románico cuando adquiriera verdadero relieve al ser incluido en los programas iconográficos oficiales con una variadísima tipología presidida por la armonía, el equilibrio, la serenidad y la belleza, posiblemente evocando toda una serie de valores que podrían sugerir en el espíritu campesino del hombre del Medievo la idea del Paraíso Celestial.

La presencia de las frondes de **helecho**, tan frecuente en numerosos capiteles románicos españoles, especialmente en los de ámbito oficial, junto con su exquisita talla, en ocasiones, presidida por un naturalismo inusual en este período, no puede ser atribuida exclusivamente a fines ornamentales.

El prestigio que tenía el helecho, tanto a nivel popular, como en medios eclesiásticos, -a juzgar por la obra de Santa Hildegarda, prestigiosa Doctora de la Iglesia- sin duda motivó su incorporación en la simbología cristiana medieval, y su consiguiente inclusión en el repertorio iconográfico románico. Así, el **helecho**, símbolo eminentemente románico, fue incluido en los programas iconográficos de la escultura románica con el deseo y el propósito de aproximar la virtud de la **humildad** al pueblo cristiano, pero también con la doble inten-

ción de **alejar al Maligno de los lugares sagrados**, y de recordar al cristiano su vulnerabilidad ante sus acechanzas.

La piña, símbolo de inmortalidad en la cultura grecorromana, significaba para el cristiano **la inmortalidad del alma**. En los programas iconográficos creados por la Orden de Cluny la piña, o mejor dicho el concepto que encerraba este fruto, es decir: la inmortalidad del alma, sin duda debió de jugar un papel primordial, ya que este dogma, por su carga positiva como premio supremo al buen cristiano, al fiel devoto y sumiso, habría de ser particularmente importante en aquella sociedad represora.

Este simbolismo parece haber primado en el Arte Románico, sobre aquel otro concepto milenario que también albergaba este fruto: fertilidad. Sin embargo no consideramos conveniente descartarlo en su totalidad, puesto que su arraigo en la conciencia colectiva y su sencilla deducción de la mera observación del fruto, lo ponía al alcance de la gran masa de la sociedad cristiana, especialmente campesina.

La **manzana**, es un tema bastante frecuente en nuestros capiteles románicos, combinada, a veces con acantos, palmetas o helechos, pudo haber albergado la idea de **pecado y muerte**, tan apropiada a la filosofía

religiosa de la Orden de Cluny. Recordemos que en la Antigüedad Clásica este fruto estuvo cargado de connotaciones simbólicas; en la mitología griega encerraba un amplio abanico de significados: deseos humanos, pecado, tentación y discordia; en la cultura romana impuso en el carácter erótico, que explica el por qué los teólogos han considerado a la manzana un fruto maléfico, cargado de connotaciones negativas; un fruto eminentemente fálico y alusivo a la lujuria y a los pecados de la carne.

El **lirio**, símbolo de purificación y redención en los orígenes del cristianismo, llegará a identificarse durante los siglos románicos con el concepto de **pureza**, que asociado con la **castidad, inocencia y virginidad**, se convertirá en **atributo de María** y en símbolo de su pureza virginal.

Con el nombre genérico de "**roseta**" nos referimos a todas aquellas flores con botón central y pétalos radiales, tan frecuentes en tímpanos, arquivoltas, cimacios y pilas bautismales, cuyo **simbolismo** en el Románico estaría **en función del valor del número de sus pétalos**.

El tema de la **hiedra**, presente en la escultura Prerrománica, está ausente en cambio del Románico Oficial; los escasos ejemplos y el medio rural en el que surgen podrían indicar la exclusión de este símbolo vege-

tal de la iconografía oficial. Obedeciendo su presencia, allí donde aparece, posiblemente a un deseo decorativo, e incluso a unas exigencia populares, ya que dado el carácter universal de los símbolos, la hiedra, por su longevidad, su aspecto vivaz e imperecedero, y su predilección por crecer junto al hombre pudo haber sugerido en el campesino medieval la idea de la **eternidad** e incluso de la **fidelidad**.

El **trébol** tampoco pasó inadvertido a los Padres de la Iglesia que supieron ver en su pequeñas hojas trifoliadas el **misterio de la Santísima Trinidad**. Este símbolo presente en el prerrománico español, es infrecuente entre la flora esculpida románica española.

La **vid**, símbolo de **Cristo** y de la **Eucaristía**, perenne en el Arte Paleocristiano y Prerrománico, donde ocupó un relevando lugar, pasará también a la iconografía románica, sin embargo su escasez numérica nos indica que este símbolo fue desplazado a un segundo plano en la escultura románica española. Tal vez la causa radique en los programas iconográficos cluniacienses, cuyos contenidos reflejaban la reforma religiosa que se expandió por toda Europa Medieval; en ellos invariablemente encontramos, directa o indirectamente referencia a los pecados carnales, a los vicios populares, a los terrores del

Infierno, mientras que la invitación a la Eucaristía, la alusión a la regeneración del alma, a la inmortalidad, tan frecuente en los programas paleocristianos y prerrománicos, quedaban ahora, relegados.

La Orden de Cluny, creadora y difusora del Románico, en su intento de dar un nuevo enfoque religioso se sirvió de la iconografía románica, y la temática vegetal, con su sólido y reconocido carácter simbólico, no podía constituir una excepción; y así mientras favorece la aparición de una serie de temas, como el helecho y la manzana, capaces de imprimir en el alma sentimientos de humildad, de culpa, de temor al castigo y de arrepentimiento; otros temas simbólicos, populares en la iconografía paleocristiana y prerrománica, como la vid, la hiedra, el trébol, e incluso la espiga de trigo, quedarán relegados a un segundo plano, bien por su escasez numérica, bien por su desplazamiento al Románico rural, pero en cualquiera de los casos porque su contenido simbólico no se ajustaba al mensaje que la autoridad eclesiástica quería transmitir; por último y en tercer lugar contamos con aquellos símbolos vegetales (acanto, palma, piña) que permanecieron inalterables

El Arte Medieval, y especialmente el Románico, tan ligado al pensamiento simbólico, no puede comprender-

se siendo considerado sólo desde el punto de vista de una estética formal, de ahí que la iconografía de la Alta Edad Media haya sido objeto de numerosas investigaciones centradas en aquella parcela más atrayente: la temática figurada, considerada en posesión de un marcado carácter simbólico; en cambio, la temática vegetal ha quedado casi relegada al olvido, o por lo menos, en un segundo plano, descartando en muchas ocasiones su carácter simbólico y atendiendo sólo a estudios tipológicos.

Si es admitido e, incluso, elogiado el carácter simbólico de ciertos capiteles en que se asocian elementos figurados y vegetales; si es reconocida la existencia de un simbolismo vegetal cristiano "*per se*", ¿por qué dudar de su materialización plástica?, ¿por qué no reconocer en la flora esculpida una posible carga simbólica?.

Son numerosos los medievalistas que abogan a favor del valor simbólico de la escultura románica: Yarza, Guerra, Pinedo, Gilles, Reau, Ferguson, Beigbeder, Egry, etc., sin embargo su número decrece cuando se trata de la defensa del simbolismo floral.

Para constatar la existencia de un simbolismo floral dentro de la escultura románica contamos con los trabajos realizados por un reducido número de investigadores interesados en esta materia; bien a través del estudio de la simbología vegetal, es decir, a través de

los diccionarios de símbolos, que aportan una exhaustiva relación de plantas, árboles, flores, con su simbología específica, inferida a veces de textos bíblicos, a veces de comentarios de Santos Padres, e incluso a veces no especificadas (Beigbeder, Pérez-Rioja, Champeaux, Sterckr, Chevalier, Cheerbrant, Cirlot, etc.); bien a través de la obra de aquellos otros que admiten la existencia de un simbolismo vegetal en algunas manifestaciones escultóricas del Románico (Reau, Guerra, Pinedo, Beigbeder, Egry).

El carácter simbólico de la iconografía románica ha recaído tradicionalmente en la temática **figurativa**, a la que se le ha concedido la mayor importancia, posiblemente porque su carácter narrativo lo hacía más palpable y asequible, mientras que la flora ha quedado relegada a un papel ornamental, probablemente por la intervención negativa de varios factores:

1²) El olvido o el desconocimiento de una simbología floral milenaria asimilada por el Arte Cristiano desde sus primeras manifestaciones, como lo prueba el vocabulario iconográfico del Arte Paleocristiano, Copto, Bizantino, y Prerrománico.

Para no incurrir en el mismo error hemos intentado profundizar en el estudio de las ideas religiosas porque son necesarias para entender el arte de aquellas sociedades donde la religión ocupó un papel fundamental. Para ello hemos dirigido nuestra mirada con frecuencia al origen de las civilizaciones Egipcia y Mesopotámica, y al estudio de sus mitos y dramas litúrgicos, porque -en palabras de Mircea Eliade- "desde el Neolítico hasta la Edad de Hierro la historia de las ideas religiosas se confunde con la historia de la civilización" en cuyas expresiones plásticas ya aparecen temas vegetales, cuya presencia será a partir de entonces constante en la Historia del Arte pagano y cristiano. La comprensión de los aspectos simbólicos de los vegetales románicos -dice Oliber Beigbeder- sólo es posible cuando están resueltos todos los precedentes, todos los enigmas anteriores; plantas y animales románicos sólo se explican poniéndolos en relación con una memoria acumulada.

2º) Con frecuencia juicios preconcebidos y tesis tradicionales orientan o decantan las vías de investigación. En el campo que nos ocupa, esto se advierte en tantas publicaciones que "a priori" consideran toda la flora esculpida románica carente de simbolismo, o la prejuzgan, en su totalidad, de antinaturalista y conven-

cional, y que a su vez han ralentizado la elaboración de trabajos que no fueran meramente de índole estilístico.

Suponer que en la flora románica no entraba en consideración el naturalismo, ni la reproducción de elementos reales basada en su contemplación directa, considerando a la flora esculpida creación exclusiva de la fantasía e imaginación de los escultores, bajo la inspiración de ciertos modelos tomados de manuscritos, obras de orfebrería, marfiles, tejidos, etc., (teoría apoyada por Weisbarch, Beigbeder, Jalabert), es inconsistente. En efecto, el Románico cuenta con una flora a veces convencional, y especialmente los acantos y palmetas son temas en los que los artífices han desarrollado gran libertad, pero también aparece otra con un gran sentido naturalista, como se puede observar de la simple contemplación de algunos capiteles con frondes de helecho, vid, flores de equiseto etc.; realismo recogido e indicado por algunos autores en la descripción de las piezas estudiadas, entre ellos Gudiol y Gomez Moreno.

3º) La carencia de una adecuada formación botánica en un gran número de investigadores, que evidentemente aunque no impide afrontar dicho estudio, si lo dificulta. De hecho, son numerosos los investigadores que describen minuciosamente frondes de helecho, sin llegar a identifi-

carlas. Quizás por ello muchos medievalistas prefieren emplear términos genéricos como "decoración floral", "temática vegetal", o bien cuando emplean términos específicos reducen la flora esculpida a tres grupos: acantos, palmetas y frutos bulbosos. Sólo un reducido número de investigadores -Pinedo, Verhaegen, Gómez Moreno, Ruíz Montejo- amplían el repertorio vegetal al identifican en la flora románica: dictamo, helechos, flores de aro, etc.

Nuestra investigación sobre el simbolismo de la decoración vegetal en el Arte Español de la Alta Edad Media pone de manifiesto:

1) La flora que el Arte Prerrománico y Románico español reproduce, tiene con mucha frecuencia valor simbólico.

2) La existencia en el Románico español de un permanente dualismo en la iconografía vegetal, pues junto con una flora excesivamente esquematizada, que se podría calificar de "fantástica", y que se evidencia en algunos capiteles de acantos y especialmente de palmetas, aparece otra con un gran sentido naturalista, como se puede observar de la simple contemplación de algunos capiteles con frondes de helecho, vid, flores de equiseto, etc.

3) Este estudio evidencia el carácter abierto del simbolismo y del repertorio iconográfico medieval, sujeto como todo lenguaje a una constante evolución.

B I B L I O G R A F I A

BIBLIOGRAFIA

- ABASOLO, J.A.- "Las estelas decoradas de la región de Lara de los Infantes. Estudio iconográfico". Boletín de Arte y Arqueología de Valladolid. 1.977.
- ABBAD RIOS, F.- "La Iglesia de San Esteban en Sos del Rey Católico". Archivo Español de Arte, nº 51. 1.942.
- ABBAD RIOS, F.- "Las iglesias románicas de Santa María y San Miguel de Uncastillo". Cuadernos de Arte Aragonés, nº 11. Zaragoza, 1.955.
- AGNELLO, G.- "I capitelli bizantini del Museo di Messina". Rivista di Archeologia Christiana. 1.968.
- Al GAYET, Al.- "L'Art Copte". Paris 1.902.
- ALISON FRANTZ, M.- "Byzantine Illuminated Ornament". Art Bulletin, (March). 1.934.
- AMASUNO, M.V.- "La Materia Médica de Dioscórides en el Lapidario de Alfonso X, el Sabio". Cuadernos Galileo de Hª de la Ciencia. C.S.I.C. Centro de Estudios Históricos. Madrid. 1.987.

- ANGULO IÑIGUEZ, D.- "Historia del Arte", Tomo I. Madrid 1.973.
- ANTON, F.- "Las influencias Hispano-árabes en el Arte Occidental de los siglos XI y XII". Boletín de Arte y Arqueología de Valladolid. 1.934/35.
- ARAGUAS, P.- "Les châteaux de la frontière aragonaise au XIe siècle". La Information d'Art. 1.973.
- ASIN PALACIOS, M.- "Glosario de voces romances. Registrado por un botánico anónimo hispano-musulmán (ss. XI-XII)". Madrid. Granada. 1.943.
- AUBET, M. E.- "Los marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir". Boletín de Arte y Arqueología de Valladolid. 1.980.
- BALDWIN, C.R.- "Sassanian Ducks in a Western Manuscript". Gesta. 1.970.
- BALIL, A.- "Esculturas romanas en la Península Ibérica (IV)". Boletín de Arte y Arqueología de Valladolid. (IV) 1.981.
- BALTRUSAITIS, J.- "Les Chapiteaux de Sant Cugat del Vallès". Paris, 1.931.
- BALTRUSAITIS, J.- "Art Sumérien. Art Roman". Paris, 1.934.
- BALTRUSAITIS, J.- "La Edad Media Fantástica". Madrid, 1.987.

- BAMM, P.- "El Reino de la Fe" (Historia gráfica del Cristianismo desde los tiempos apostólicos hasta la Edad Media). Barcelona, 1.960.
- BANGO TORVISO, I.- "Alta Edad Media. De la tradición Hispanogoda al Románico". España, 1.989.
- BARRAL I ALTET, X.- "Le Portail de Ripoll. Etat des Questions". Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa". 1.974.
- BARRAL I ALTET, X.- "Un fragment de tympan roman, un chapiteau et quelques sculptures provenant du monastère de Sant Joan de les Abadesses. (Catalogne)". Gesta. vol XVII/2. 1.979.
- BATLLE HUGUET, P.- "Arte Paleocristiano". Ars Hispaniae. Vol. II. Madrid, 1.947.
- BEHLING, L.- "Die pflanzenwelt der mittelalterlichen katedralen". Germany. 1.964.
- BEIGBEDER, O.- "Symbolisme del chapiteaux de la nef d'Anzy le-Dux". Gazette des Beaux-Arts, 1.962.
- BEIGBEDER, O.- "Lexique des Symboles", Francia 1.964.
- BEIGBEDER, O.- "Léxico de los Símbolos". Madrid 1.989.
- BENDALA GALAN, M.- "La Antigüedad. De la Prehistoria a los Visigodos". España, 1.990.

BERNIS, C.- "Tapicería hispano-musulmana" (siglos IX-XI)

Archivo Español de Arte, nº 107. 1.954.

BIANCHI BANDINELLI, R.- "Roma. Centro de poder". Col.

Universo de las Formas. Madrid, 1.970.

BONET CORREA-CALDERON, A.- "Arte Pre-Románico Asturiano".

Barcelona, 1.980.

BOUBE, J.- "Les Sarcophages paleochretiens de maîtres

tolosane". Cahiers Archeologiques: IX.

1.957.

BRÉHIER, L.- "L'Art Chretien. Son développement icono-

graphique des origines a nos jour".

Paris, 1.928.

BROCCOLI, U.- "Marmi tardo antichi di una collezione

privata a Roma". Rivista di Archeologia

Cristiana. 1.979.

BUCHWALD, H.- "Eleventh Century Corinthian. Palmette

capitals in the Region of Aquileia".

Art Bulletin XLVIII (June). 1.966.

CAAMAÑO MARTINEZ, J.M.- "Berceo como fuente de iconogra-

fía cristiana medieval". Boletín del Semi-

nario de Arte y Arqueología de Valladolid.

1.969.

CABANOT, J.- "Chapiteaux de marble antérieurs a l'époque

romane dans le département des Landes".

Cahiers Archeologiques: XXII. 1.972.

CAHN, W.- "Romanesque Sculpture in American Collections.

XIV. The South". Gesta, 1.975.

CAMP CAZORLA, E.- "El Arte Románico en España". Madrid, 1.935.

CIRLOT, J.E.- "Diccionario de símbolos". Barcelona 1.991.

CORBETTA, F. y BIANCHINI, J.- "Plantas Inferiores. Plantas Superiores". Enciclopedia Monográfica de Ciencias Naturales, vol. II. Madrid, 1.974.

CROSBY BUTLER, H.- "Ancient Architecture in Syria. Northern Syria". Parte I. Leyden, 1.907.

CROSBY BUTLER, H.- "Ancient Architecture in Syria. Southern Syria". Parte II. Leyden, 1.914.

CROSBY BUTLER, H.- "Early Churches in Syria. Fourth to Seventh Cesturies". Princeton University. 1.929.

CHAMPEAUX, G. y STERCKR, D.S. - "Le Monde des Symbolos" Paris, 1.972

CHAMPEAUX, G. y STERCKR, D.S.- "Introducción a los Símbolos". España, 1.984.

CHARBONNEAUX, J., MARTIN, R. y VILLARD, E.- "La Grecia Arcaica (620-480 a.J.C.)" Col. Universo de las Formas. Madrid, 1.969.

CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- "Dictionnaire des Symboles". Francia 1.969.

- CHURRUCA, M.- "Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española: siglos X-XII". Madrid 1.939.
- DEMARGNE, P.- "Nacimiento del Arte Griego". Col. Universo de las Formas. Madrid, 1.964.
- DESCHAMPS, P.- "Notes sur la Sculptura Romane en Langue doc et dans le Norte de L'Espagne". Bulletin Monumental. 1.923.
- DESHOULIERES, M.- "Ville et Chateau, (Varen)". Congrès Archeologique de France. 1.937.
- DIAZ Y DIAZ, M.C.- "La circulation des manuscrits dans la Peninsule Ibérique du VIII au XI siècle". Cahiers de Civilisation Medievale, nº 4, (Oct.- Dec.). 1.969.
- DAVY, M.M.- "Initiation a la Symbolique Romane (XIIe siècle)". Paris, 1.964.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Tomo II. Ed. XX. Madrid 1.984.
- DIMAND, M.- "Studies in Islamic Ornament. I Some aspects of Omayyad and Early 'Abbàsîd Ornament". Ars Islamica, 1.937.
- DIOSCÓRIDES, P.- "Acerca de la Materia Medicinal y de los venenos mortíferos". Ediciones de Arte y Bibliofilia. Madrid. 1.983.

- DSHOBADZ ZIZICHWILI, W.- "Antecedentes de la decoración visigoda y ramirense". Archivo Español de Arte, nº 106. 1.954.
- DUFOUR BOZZO, C.- "Il reimpiego dei marmi antichi nei monumenti medievali e l'esordio della scultura architettonica del "Protoromanico" a Genova". Bolletino d'Art. nº 3. 1.979.
- DURLIAT, M.- "The Pilgrimage roads revisited?". Buletin Monumental. 1.971.
- DURLIAT, M.- "Histoire et archéologie: l'exemple de Sainte-Maria de Besalú". Buletin Monumental, 1.972.
- EBERSOLT, J.- "Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant les croisades". T. I. Paris, 1928
- EBERSOLT, J.- "Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant les croisades". T. II. Paris. Bruselas, 1.929.
- EGGRY, A. de - "Simbolismo funerario en monumentos románicos españoles". Archivo Español de Arte, nº 173. 1.971.
- EL FISIÓLOGO. BESTIARIO MEDIEVAL.- Introducción y notas de Nilda Guglielmi. Buenos Aires. 1.971.
- ELIADE, M.- "Historia de las Creencias y de las Ideas Religiosas". Tomos I, II y III. Madrid, 1.974.

- ETTINGHAUSEN, E.- "Byzantine tiles from the Basilica in the Top-Kapy-Saray and Saint John of Studios". Cahiers Archeologiques: VII, 1.954.
- EYICE, S.- "Les fragments de la decoration plastique de l'eglise de Saints Apotres". Cahiers Archeologiques: VIII. 1.955.
- FERGUSON, G.- "Signos y símbolos en el Arte Cristiano". Buenos Aires, 1.956.
- FERNANDEZ ARENAS.- "La Arquitectura Mozárabe". Barcelona, 1.972.
- FOCILLON, H.- "L'Art des Sculpteurs Romans. Recherches sur l'histoire des Formes". Paris, 1.931.
- FOCILLON, H.- "La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas". Madrid, 1.986.
- FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado". Barcelona 1.980.
- FONTAINE, J.- "El Perrománico". Madrid, 1.982.
- FOSSARD, D.- "Les Chapiteaux de marbre du VIIe siècle en Gaule. Style et évolution" Cahiers Archeologique: II. 1.947.
- FRANKFORT, H.- "Arte y Arquitectura del Oriente Antiguo". Madrid, 1.982.

- GAILLARD, G.- "Notes sur la date des esculptures de Compostelle et de Léon". Gazette des Beaux-Arts. nº 106. 1.929.
- GAILLARD, G.- "L'Eglise et le cloître de Silos. Dates de la construction et de la decoration". Bulletin Monumental. 1.932.
- GAILLARD, G.- "Les chapiteaux du cloître de Santa María de Estany". Gazette des Beaux Arts. 1.933.
- GAILLARD, G.- "Les Débuts de la Sculpture Romane Espagnole: Leon, Jaca, Compostela". Paris, 1.938.
- GAILLARD, G.- "Le Porche de la Gloire a Saint-Jacques de Compostelle". Cahiers de Civilization Médiévale. nº 4. 1.958
- GARCÍA CHICO, E.- "El Claustro de la Catedral de Burgo de Osma". Boletín Arte y Arqueología de Valladolid. XVIII. 1.951/52.
- GARCÍA GUINEA, M.A.- "La Iglesia románica de Santa María la Mayor, de Villamuriel de Cerrato (Palencia)". Boletín Arte y Arqueología de Valladolid, XVIII. 1.951/52.
- GARCÍA GUINEA, M.A.- "La Iglesia románica de Santa Eufemia de Cozuelos (Palencia)". Archivo Español de Arte. Tomo XXXII, nº 128. 1.959.
- GARCÍA GUINEA, M.A.- "El Románico en Santander". tomo I. Santander, 1.979.

- GARCÍA ROMO, F.- "Los Pórticos de San Isidoro de León y de Saint-Benoit-sur-Loire y la iglesia de Saint-Foy de Conques. Estudio comparativo de sus capiteles". Archivo Español de Arte Tomo XXVIII, nº 111, 1.955.
- GARCÍA ROMO, F.- "Problemas actuales de la escultura Románica". Revista Ideas Estéticas, nº 61. 1.958.
- GARCÍA ROMO, F.- "Metamorfosis en la escultura románica". Goya, nº 43-44. 1.961.
- GARCÍA ROMO, F.- "De l'art mozarabe á l'art roman". L'Information d'Histoire de l'Art. 1.962.
- GARCÍA ROMO, F.- "La escultura del siglo XI. (Francia y España) y sus precedentes hispánicos". Barcelona, 1.973.
- GARCIA ROMO, F.- "Orígenes y cronología de nuestro románico". Revista de Ideas Estéticas. nº 117. Madrid, 1.972.
- GAYA NUÑO, J.A.- "El Románico en la Provincia de Vizcaya". Archivo Español de Arte, nº 61. 1.
- GHIRSHMAN, R.- "Irán: Partos y Sasánidas". Universo de las Formas. Madrid, 1.962.
- GHIRSHMAN, R.- "Persia: Protoiranos, Medos, Aqueménidas" Universo de las Formas. Madrid, 1.964.

- GILLES, L.- "Le Symbolisme dans l'Art Religieux". Paris, 1.943.
- GOLDSCHMIDT, W.- "El Pórtico de San Vicente, en Avila". Archivo Español de Arte y Arqueología, nº 33. 1.935.
- GOLDSCHMIDT, W.- "The west portal of San Vicente at Avila". The Burlington Magazine, 1.937.
- GOLDSCHMIDT, W.- "Toulouse and Ripoll: the origien of the style of Gilabertus". The Burlington Magazine (march), 1.939.
- GÓMEZ MORENO, M.- "El Arte Románico Español". Madrid, 1.934.
- GOMEZ PAMO, J.R.- "Tratado de Materia Farmaceútica Vegetal". Tomo II. (2ª ed.) Madrid, 1.907.
- GRABAR, A.- "Recherches sur les sources juices de l'Art Paleochretien". Cahiers Archeologique: XI 1.960.
- GRABAR, A.- "La Edad de Oro de Justiniano". Universo de las Formas. Madrid 1.966.
- GRABAR, A.- "El Primer Arte Cristiano (200 - 395)". Universo de las Formas. Madrid, 1.967.
- GRABAR, A.- "Las vías de la creación en la iconografía cristiana". Madrid. 1.985.
- GRAVES, R.- "Los Mitos Griegos" Tomo I. Madrid, 1.987.
- GRAVES, R.- "Los Mitos Griegos" Tomo II. Madrid, 1.990.

- GRIMAL, P.- "Diccionario de Mitología Griega y Romana"
España, 1.984.
- GRODECKI, L.; MÜTHERIKCH, F.; TARALON, J. y WORMALD, F.-
"El Siglo del Año Mil". Universo de las
Formas. Madrid, 1.973.
- GUBERNATIS, A. de.- "La Mythologie des plantes ou les légendes du Règne Végétal". I. Paris, 1.878.
- GUBERNATIS, A. de.- "La Mythologie des plantes ou les légendes du Règne Végétal" II. Paris, 1.882.
- GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J.A.- "Arquitectura y es-
cultura románicas". Ars Hispaniae, vol. V.
Madrid, 1.948.
- GUDIOL RICART, J.- "Lérida y su provincia". Barcelona,
1.950.
- GUERRA, M.- "Simbología Románica: El Cristianismo y otras
religiones en el arte Románico". Madrid,
1.978.
- GUTIERREZ BEHEMERID, M.A.- "El capitel corintizante. Su
difusión en la Península Ibérica". Boletín
de Arte y Arqueología de Valladolid. 1.983
- GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J.A.- "Arquitectura y Es-
cultura Románicas". Ars Hispaniae. Vol.V
Madrid, 1.948.
- HENRY, F.- "L'Art Irlandais du VIII^e siècle et ses ori-
gines". Gazette des Beaux Art. 1.937.

- HERAS GARCIA, F.- "Nuevos hallazgos románicos en la provincia de Valladolid". Boletín de Arte y Arqueología de Valladolid, 1.968/69.
- HERNÁNDEZ, F.- "Un aspecto de la influencia del arte Carolingio en Cataluña (Basas y capiteles del siglo XI)". Archivo Español de Arte y Arqueología, nº 16. 1.930.
- HUBERT, J.- "L'Art Pre-roman". Paris 1.939.
- HUBERT, J., PORCHER, J. y VOLBACH, W.F.- "El Imperio Carolingio". Universo de las Formas. Madrid, 1.968.
- IRWIN, J.- "Asokan Pillar: A re-assessment of the evidence. III: Capitals". The Burlington Magazine, nº 871, Vol. CXVII. (October) 1.975.
- JACOBSTHAT, P.- "The Ornamentation of Greek Vases". The Burlington Magazine, nº 269, vol. 47. 1.925.
- JACOBSTHAT, J.- "The Ornamentation of Greek Vases". The Burlington Magazine, nº 169, vol 47. 1.925.
- JALABERT, D.- "La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France". Paris, 1.965.
- JAMES, E.O.- "Historia de las Religiones". Tomos I, II y III. Madrid, 1.962. 1.963.

- KINGSLEY PORTER, A.- "The Chronology of Carolingian Ornament in Italy". The Burlington Magazine. 1.917.
- KINGSLEY PORTER, A.- "Leonesque Romanesque and Suthern France". The Art Bulletin, Vol. VIII, nº 4. 1.926.
- KINGSLEY PORTER, A.- "La Escultura Románica en España". Tomo I y II. Barcelona 1.928.
- KINGSLEY PORTER, A.- "Iguácel and more Romanesque Arte of Aragón". The Burlington Magazine, (march). 1.928.
- KÜHNEL, E.- "Oriente y Occidente en el Arte Medieval". Archivo Español de Arte, nº 50. 1.942.
- LACARRA, J.M.- "La Catedral románica de Pamplona" Archivo Español de Arte y Arqueología, nº19. 1.931
- LACOSTE, J.- "La sculpture a Silos autour de 1.200". Bulletin Monumental. T. 131-I. 1.973.
- LAMBERT, E.- "La Peregrinación a Compostela y la arquitectura Románica". Archivo Español de Arte 1.943.
- LAPAGE, C.- "L'Ornementation végétale fantastique et le pseudo-réalisme dans la peinture byzantine". Cahiers Archeologiques: XIX. 1.969.

- LARRIEU, M.- "Chapiteaux en marbre antérieurs a l'époque romane dans le Gers". Cahiers Archeologiques: XIV. 1.964.
- LECHLER, G.- "The tree of life in Indo-European and Islamic Cultures". Ars Islamica, 1.937.
- LIBER SANCTI JACOBI. CODEX CALIXTINUN. Traducción: Moralejo, Torres y Feo. Santiago de Compostela, 1.951.
- LORET, V.- "La Flore Pharaonique d'après les documents hiéroglyphiques et les spécimens découverts dans les tumbes". Paris 1.892.
- LOSA, T.M., RIVAS, S. y MUÑOZ MEDINA, J.M.- "Botánica Descriptiva". Tomo II. Fanerogamia. Granada 1.961.
- LOSA, T.M., RIVAS, S. y MUÑOS MEDINA, J.M.- "Botánica Descriptiva". Tomo I. Criptógamas. Granada 1.972.
- LOZOYA, Marqués de.- "Más pinturas murales en iglesias segovianas". Archivo Español de Arte, 1.968.
- MÂLE, E.- "La fin du paganisme in Gaule". Flammarion 1.950.
- MARCAIS, G.- "L'Art Musulman du XI siècle in Tunisie". Revue de l'Art Ancien et Moderne. (Sep.-Oct.). 1.923.

- MARTÍN GONZALEZ, J.J.- "Pintura mural de Santa María de Wamba (Valladolid)". Boletín Arte y Arqueología de Valladolid. 1.966.
- MARTÍN, R., OLIVAR, M., PERICOT, L. y VICENS, F.- "Historia del Arte", Tomo I. Salvat. Barcelona, 1.976.
- MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, J.- "La iglesia románica de Moradillo de Sedano". Archivo Español de Arte y Arqueología. 1.930.
- MATEO GÓMEZ, I.- "Consideraciones iconográficas sobre el drago, la palmera y el manzano del jardín de las Delicias del Bosco". Traza y Baza, nº 1. 1.972.
- MIRABELLA ROBERTI, M.- "La Symbologie Paléochrétienne prélude a la symbologie médiévale". Le Cahiers de Saint Michel de Cuxá, (Jui-
llet). 1.981.
- MIRIMONDE, A. P.- "Les Instruments de Musique et le Symbolisme Floral". La Revue du Louvre, 1.963.
- MORALEJO ALVAREZ, S.- "Une sculpture du style de Bernard Gilduin a Jaca". Bulletín Monumental, 1.973.
- MORALES Y MARÍN, J.L.- "Diccionario de Iconografía y Sim-
bología". Madrid, 1.984.

- NOËL, J. F. M.- "Diccionario de Mitología Universal".
Tomos I y II. Barcelona, 1.987.
- OLAGUER-FELIÚ, F.- "El Arte Medieval hasta el año 1.000"
Madrid, 1.989.
- ORLANDIS, J. y RAMOS-LISSON, D.- "Historia de los Concilios de la España Romana y Visigoda".
Pamplona, 1.986.
- ORUETA, R. de.- "La ermita de Quintanilla de las Viñas en el campo de la antigua Lara: Estudio de su escultura". Archivo Español de Arte y Arqueología. 1.928.
- ORUETA, R.- "La escultura del siglo XI en el Claustro de Silos". Archivo Español de Arte y Arqueología. Tomo IV. 1.930.
- PALOL, P.- "Arte Hispánico de la Epoca Visigoda". Barcelona 1.968.
- PANOFSKY, E.- "Estudios sobre iconología". Madrid, 1.979.
- PARROT, A.- "Sumer". Universo de las Formas. Madrid 1.969.
- PARROT, A.- "Assur". Universo de las Formas. Madrid 1.970.
- PAVÓN MALDONADO, B.- "Capiteles y cimacios de Medinat al-Zahra tras la últimas excavaciones". Archivo Español de Arte. XLII. nº 166. 1.969

- PAVÓN MALDONADO, B.- "El Arte Hispano-Musulman en su decoración floral". Madrid, 1.981.
- PERÉZ CARMONA, J.- "Arquitectura y escultura románica en la provincia de Burgos". Burgos, 1.959.
- PERÉZ RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid. 1.971.
- PERICOT, L.- "Cerámica Ibérica". Barcelona, 1.979.
- PERKINS, J.B.- "The Sculpture of Visigothic France". Archaeologia, vol. 87. 1.937.
- PETRAKOS, B.- "Guía del Museo Nacional de Atenas". Atenas, 1.985.
- PETRAKOS, B.- "Delphes". Atenas, 1.977.
- PFISTER, R.- "Le Rôle de l'Iran dans los textiles d'Antioé". Ars Islamica, 1.948.
- PIJOAN, J.- "Romanesque Baroque". The Art Bulletin. Vol. VIII, nº 4. 1.926
- PIJOAN, J.- "Arte Bárbaro y Prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1.000". Summa Artis, Tomo VIII. Madrid, 1.972.
- PIJOAN, J.- "Arte Cristiano Primitivo. Arte Bizantino". Summa Artis, vol. VII. Madrid 1.974.
- PIJOAN, J.- "Arte Egipcio". Summa Artis, vol. III. Madrid 1.975.
- PIJOAN, J.- "Arte Romano". Summa Artis, vol. V. Madrid, 1.979.

PINEDO, R.- "Ensayo sobre el simbolismo religioso".

Burgos. 1.924.

PINEDO, R.- "El Simbolismo en la Escultura Medieval Española". Madrid, 1.930.

PITA ANDRADE, J.M.- "En torno al arte del Maestro Mateo: el Cristo de la transfiguración en la portada de Platerias". Archivo Español de Arte. T. XXII. 1.950.

PITRA, J.B.- "Analecta Sacra Spicilegio Solesmensi".

Tomo II. Paris, 1.876-1.888.

POLLITT, J.J.- "Arte y Experiencia en la Grecia Clásica".

Bilbao, 1.987.

POLUNIN, O.- "Guía de Campo de las Plantas de Europa".

Barcelona, 1.977.

PUIG I CADAFAALCH, J.- "L'architecture religieuse dans le domaine Byzantin en Espagne". Byzantiôn I. 1.924.

PUIG I CADAFAALCH, J.- "L'Art Wisigothique est ses survivantes. Recherches sur les origines et le développement de l'art en France et en Espagne du IV au XII siècle". Paris, 1.961.

REAU, L.- "Iconographie de l'Art Chretien", Tomo I. Paris 1.955.

- ROBB, D.M.- "The capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León". The Art Buletin, 1.945.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, J.V.- "Dioses y Heroes: Mitos Clásicos", Barcelona 1.985.
- RONAN, C.- "Descubrimientos perdidos". Barcelona. 1.975.
- RUÍZ MONTEJO, I.- "El Románico de Villas y Tierras de Segovia". Madrid, 1.988.
- SANONER, G.- "Le Portail de Santa Maria de Ripoll". Bulletin Monumental. 1.923.
- SAPIN, C.- "Notes à propos de quelques chapiteaux inédits du Haut Moyen Age en Bourgnogne". Bulletin Monumental, 1.978.
- SCHLUNK, H.- "Esculturas Visigodas de Segóbriga (Cabeza de Griego)". Archivo Español de Arqueología, nº 61. Madrid, 1.945.
- SCHLUNK, H.- "Relaciones entre la península Ibérica y Bizancio durante la epoca visigoda". Archivo Español de Arqueología, nº 60, 1.945.
- SCHLUNK, H.- "Arte Visigodo". Tomo II. Ars Hispaniae. Madrid, 1.947.
- SCHLUNK, H.- "Arte Asturiano". Tomo II. Ars Hispaniae. Madrid, 1.947.

- SCHLUNK, H. y MANZANARES, J.- "La iglesia de San Pedro de Teverga y los comienzos del Arte Románico en el Reino de Asturias y León". Archivo Español de Arte. T. XXIV. 1.951.
- SCHLUNK, H.- "Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave". Archivo Español de Arte Tomo XLIII, nº 171, 1.970.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S.- "El Mensaje del Arte Medieval". Universidad de Córdoba. 1.984.
- SENIOR, M.- "Quién es quién en la mitología". Madrid, 1.987.
- SHEPPAR, C.D.- "Byzantine Carved Marble Slabs". Art Bulletin, (march). 1.969.
- SHEPPARD, C.D.- "A Note on the Date of Taq-i-Bustan and its Relevance. To Early Christian Art in the Near East". Gesta. 1.981.
- STAPLEY BYNE, M.- "La Escultura en los capiteles españoles". Madrid, 1.926.
- TALBOT RICE, D.- "The Oxford Excavations at Hira". Ars Islamica, 1.934.
- TARACENA, B.- "Arte Romano". Ars Hispanie. Volumen II. Madrid, 1.947.
- TOMA, K.- "La tête de feuilles foliées". La Information d'Histoire de l'Art. 1.975.

- UBIETO ARTETA, A.- "L'art Roman en Aragon au XIe siècle"
L'Information d'Histoire de l'Art, nº 4.
 1.964.
- VERHAEGEN (Baron).- "Le Cloître de Siles". Gazettes des
 Beaux Arts. 1.931.
- VIEILLARD-TROIEKOUROFF, M.- "Les chapiteaux de marbe du
 Haut Moyen-Age à Saint-Denis". Gesta,
 1.967.
- VOGÜE, Conde de.- "Syrie Centrale. Architecture civile et
 religieuse du Ier au VIIe siècle". Tomos I
 y II. Paris. 1.865, 1.877.
- WALLIS BURGE, E.A.- "Assyrian Sculptures in the British
 Museum". London, 1.914.
- WARD, W.A.- "The Seal Cylinders of Western Asia".
 Wasthington, 1.910.
- WEISBACH, W.- "Reforma Religiosa y Arte Medieval. La
 Influencia de Cluny en el Románico
 Occidental". Madrid, 1.949.
- WHISHAW, B. y E.M.- "Hispano-arabic art at Medina Az-
 Zahra". The Burlington Magazine. 1.911.
- WÜNSCHE, A.- "Die Sagen vom Lebensbaum und lebenswasser".
Ex Oriente Lux I. 1.905.
- YARZA LUACES, J.- "Las miniaturas de la Biblia de Bur-
 gos". Archivo Español de Arte, Tomo XLII,
 nº 166. 1.969.

- YARZA LUACES, J.- "Arte y Arquitectura en España. 500 - 1.250". Madrid, 1.979.
- YARZA, J., GUARDIA, M. y VICENS, T.- "Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio". Fuentes y documentos para la Historia del Arte, vol.II. Barcelona, 1.982.
- YARZA, J. y col.- "Arte Medieval II. Románico y Gótico". Fuentes y documentos para la Historia del Arte, vol. III. Barcelona, 1.982.
- ZERNOV, N.- "Historia de las Religiones. El Cristianismo Oriental". Madrid 1.962.
- ZIELINSKI, A.S.- "Silos y San Pedro de Huesca estudiados de nuevo". Archivo Español de Arte. Tomo LIV, nº 213. 1.981

REVISTAS CONSULTADAS.

Bulletin Monumental.

Cahiers Archeologiques.

Cahiers de Civilisation Medievale.

Gazette des Beaux Arts.

Melanges de la Casa de Velazquez.

L'Information d'Historia de l'art.

Ars Islamica.

Ars Bulletin.

Gesta.

Journal of the Warburg Institute.

Burlington Magazine.

La Revue du Louvre.

Rivista di Archeologia Cristiana.

L'Art: Rivista di Storia dell'Arte Mediovale e Moderna.

Bolletino d'art.

Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa.

Congres Archeologique de France.

Revue de l'Art Ancien et Moderna.

Archivo Español de Arte y Arqueología.

Boletín de Arte y Arqueología de Valladolid.

Goya.

Traza y Baza.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFIA
E HISTORIA

ALBUM FOTOGRÁFICO

"La Decoración Vegetal en el Arte Español
de la Alta Edad Media: su simbolismo"

Por

Ana María Quiñones Costa

Director:
D. Fernando Olaguer-Feliú

Madrid, 1.992.

P R E R R O M Á N I C O E S P A Ñ O L

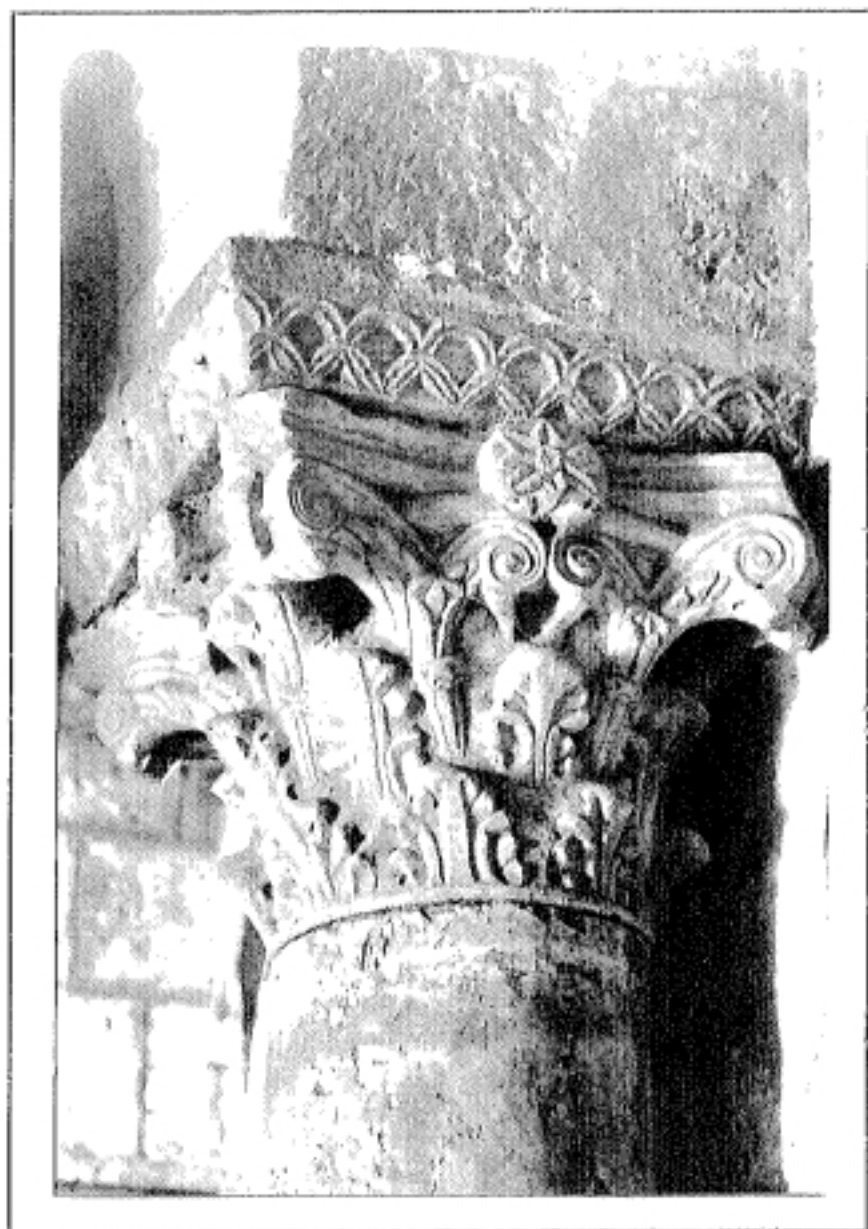


FIG. 1.- Capitel visigodo. Hojas de acanto
Iglesia parroquial de Bamba
(Valladolid).



FIG. 2.- Capitel visigodo aprovechado en la Mezquita de Córdoba. Hojas de palmito y flores de lirio.



FIG. 3.- Placa visigoda en forma de hornacina con flores de lis y roleos de hiedra y trébol (Museo Arqueológico Nacional de Madrid).



FIG. 4.- Tenante de altar con rosetas, hojas de hiedra y flores de lirio (Museo Arqueológico Nacional de Madrid).

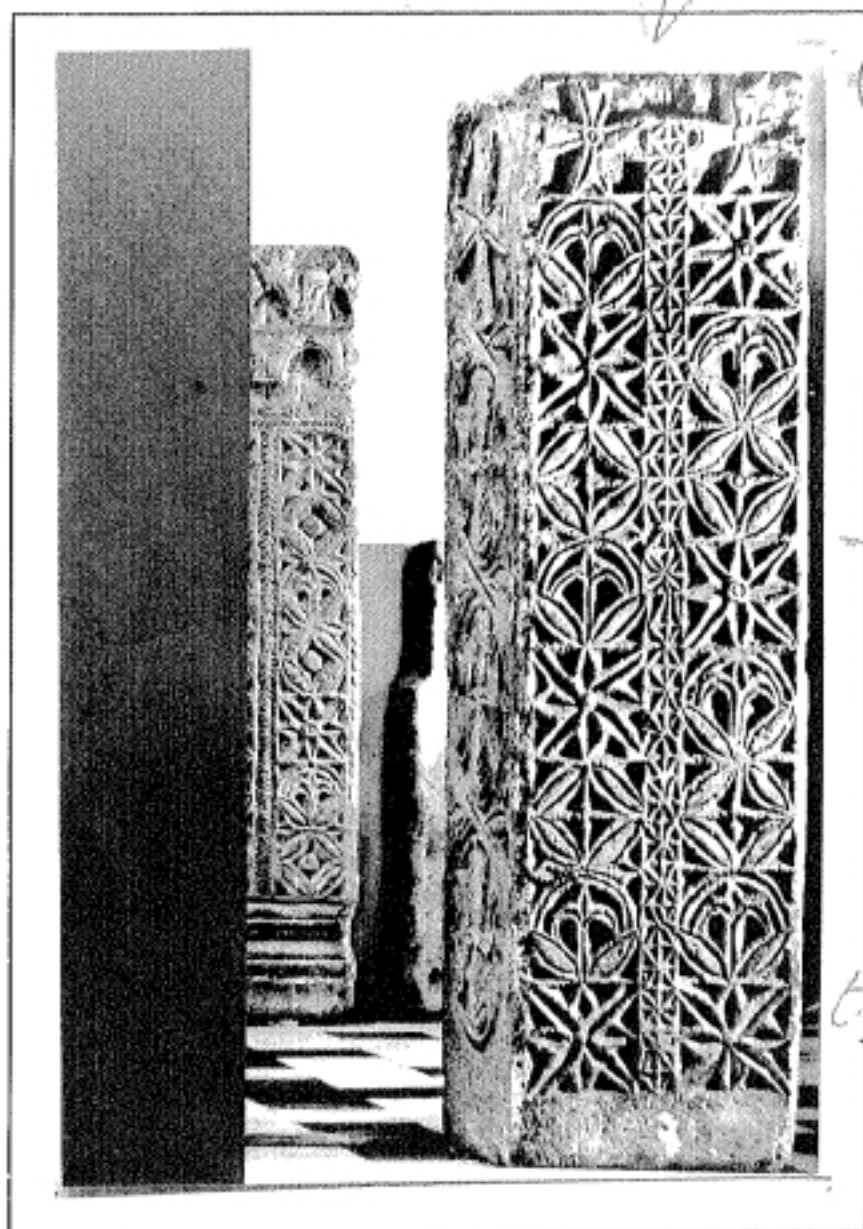


FIG. 5.- Pilastra con cruces, rosetas y flores de lirio (Museo Provincial de Mérida).



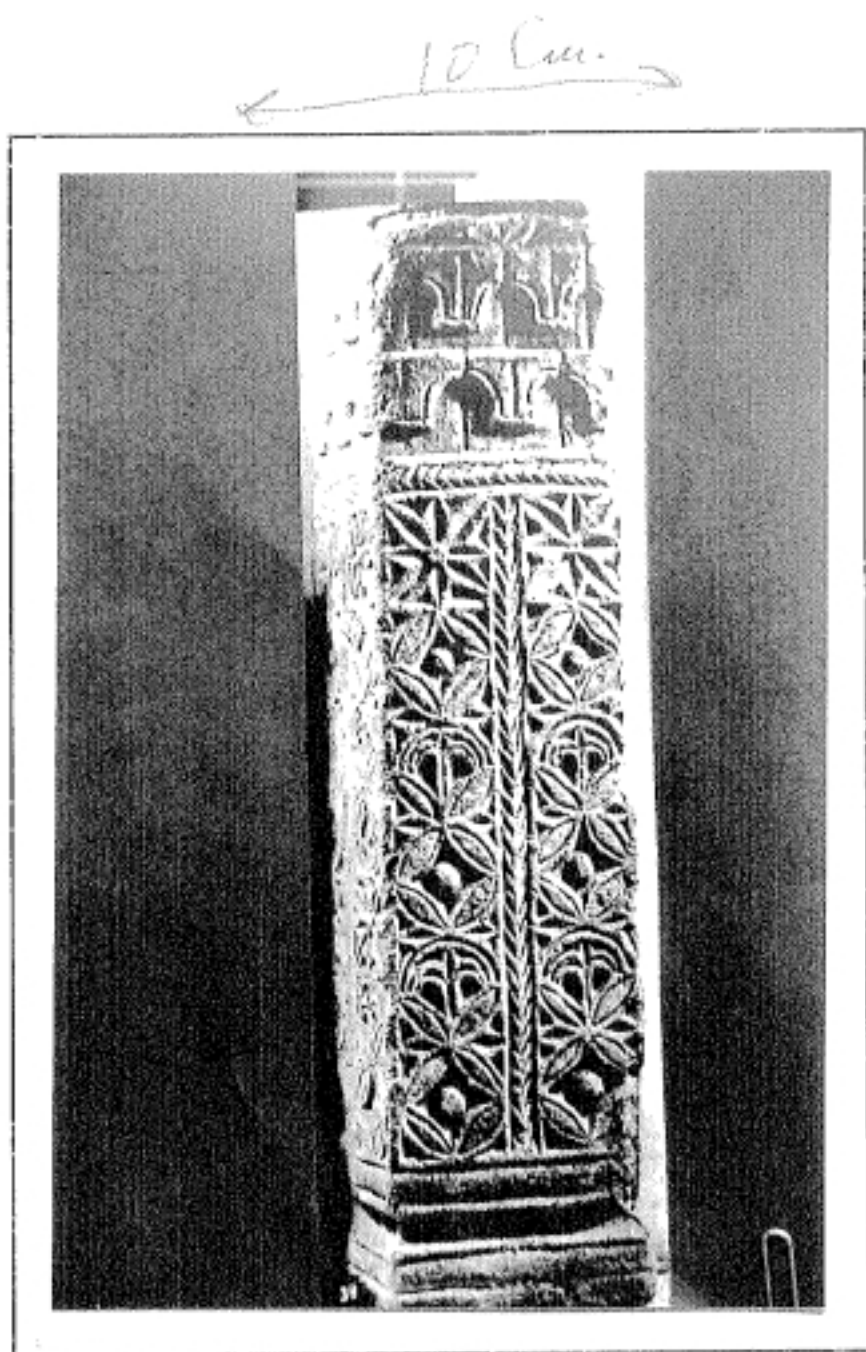


FIG. 6.- Pilastra con rosetas y flores de lis (Museo Provincial de Mérida).



FIGS. 7 y 8.- Fragmento de friso visigodo realizado en marmol encontrado en Córdoba (Museo Arqueológico Provincial de Córdoba).

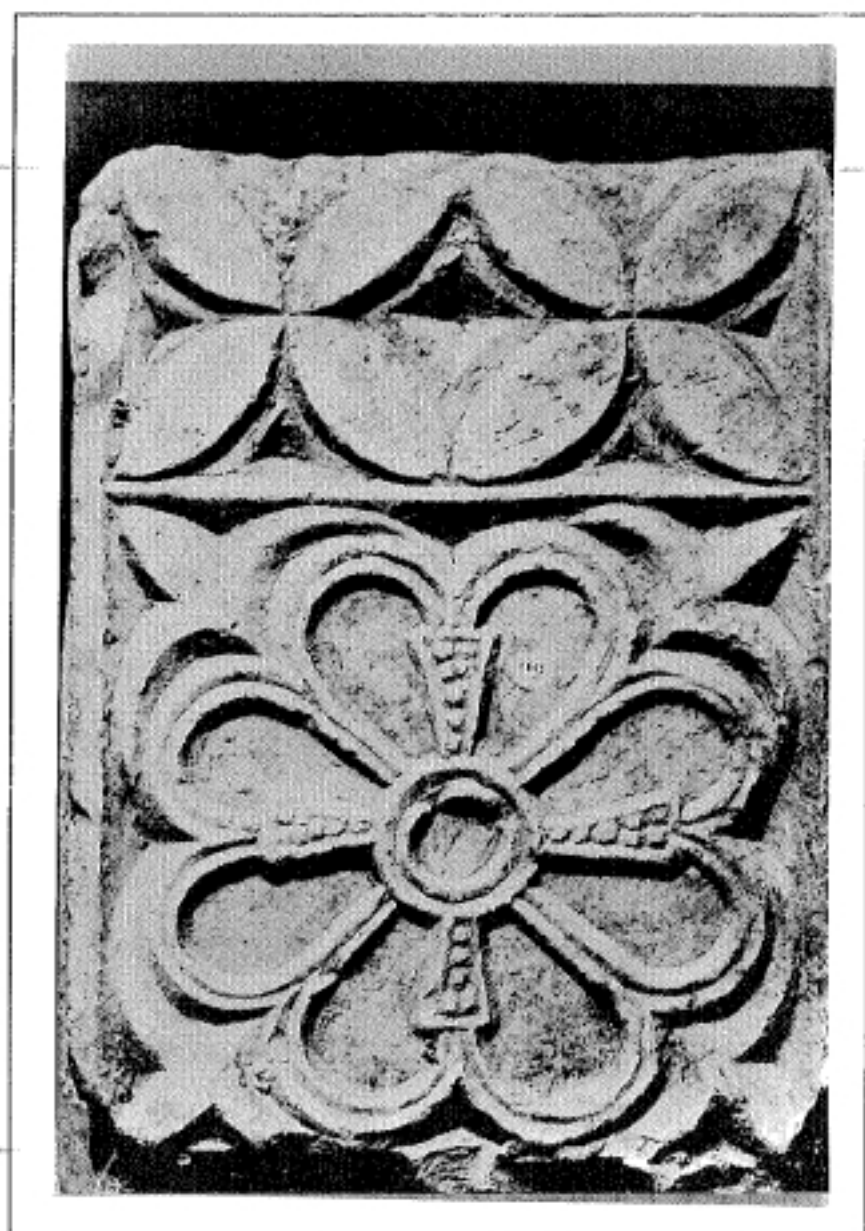


FIG. 9.- Placa visigoda de marmol blanco con roseta de ocho pétalos y flores de lirio. (Córdoba).



FIG. 10.- Fragmento de cancel con rosetas, flores de lirio y piñas (Seminario de San Pelagio. Córdoba)

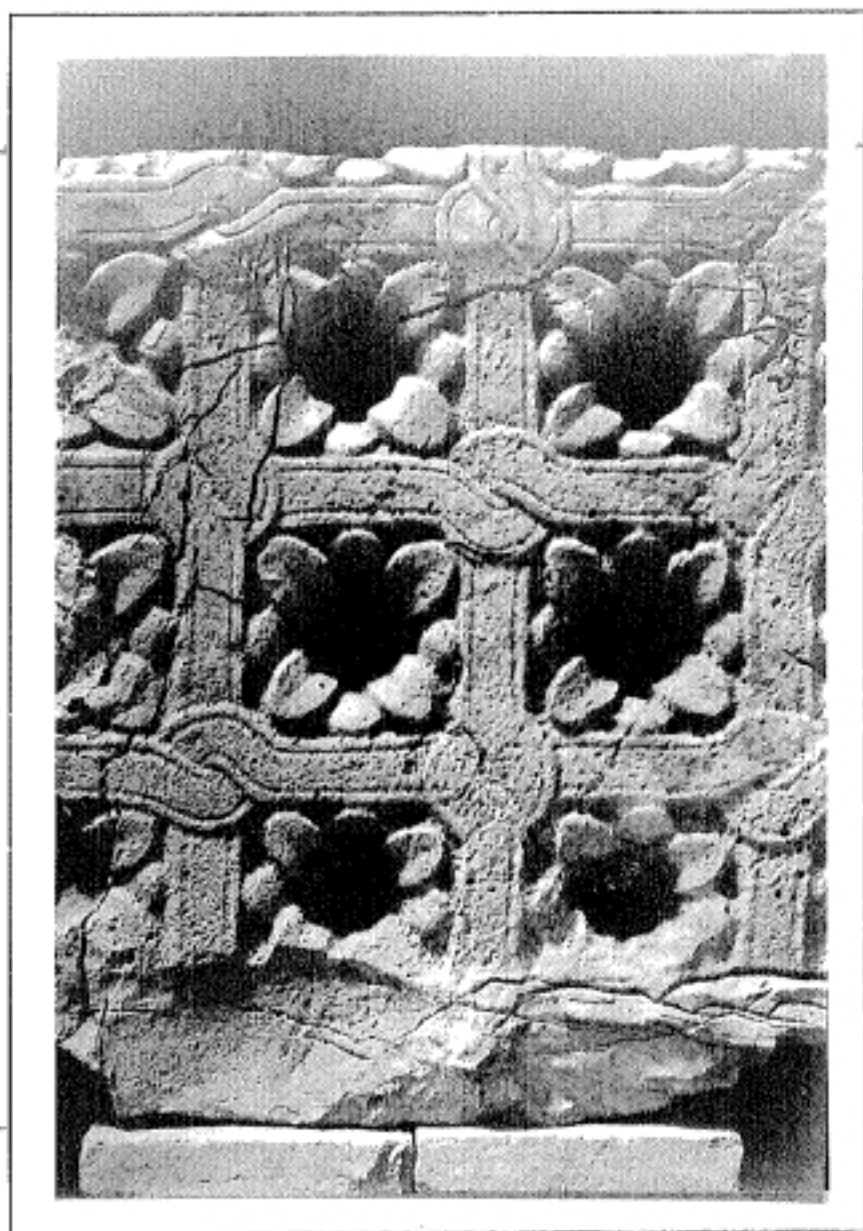


FIG. 11.- Cancel de piedra con rosetas de ocho pétalos. (Museo Provincial de Gerona).

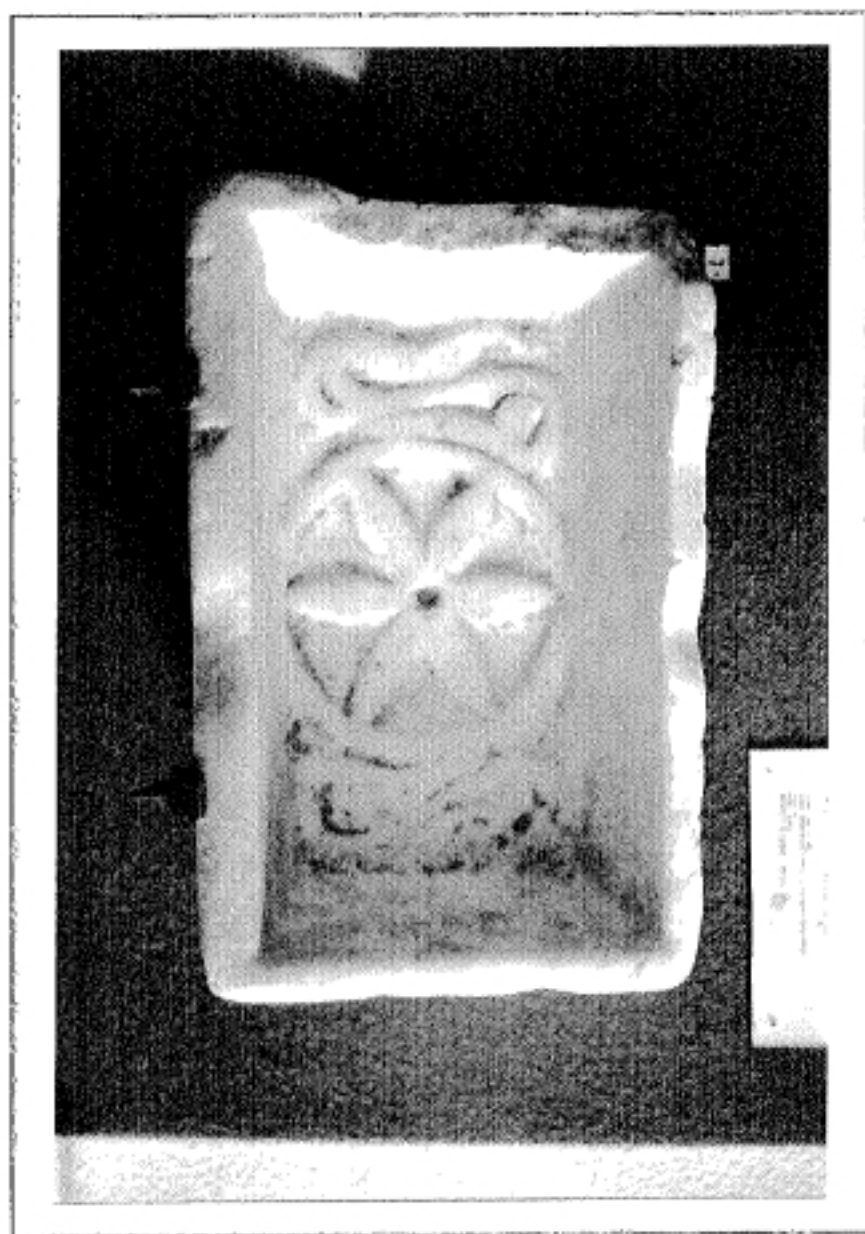


FIG. 12.- Fajal visigoda con roseta de seis pétalos. Necrópolis de Carmona (Sevilla). (Museo Arqueológico Nacional de Madrid).

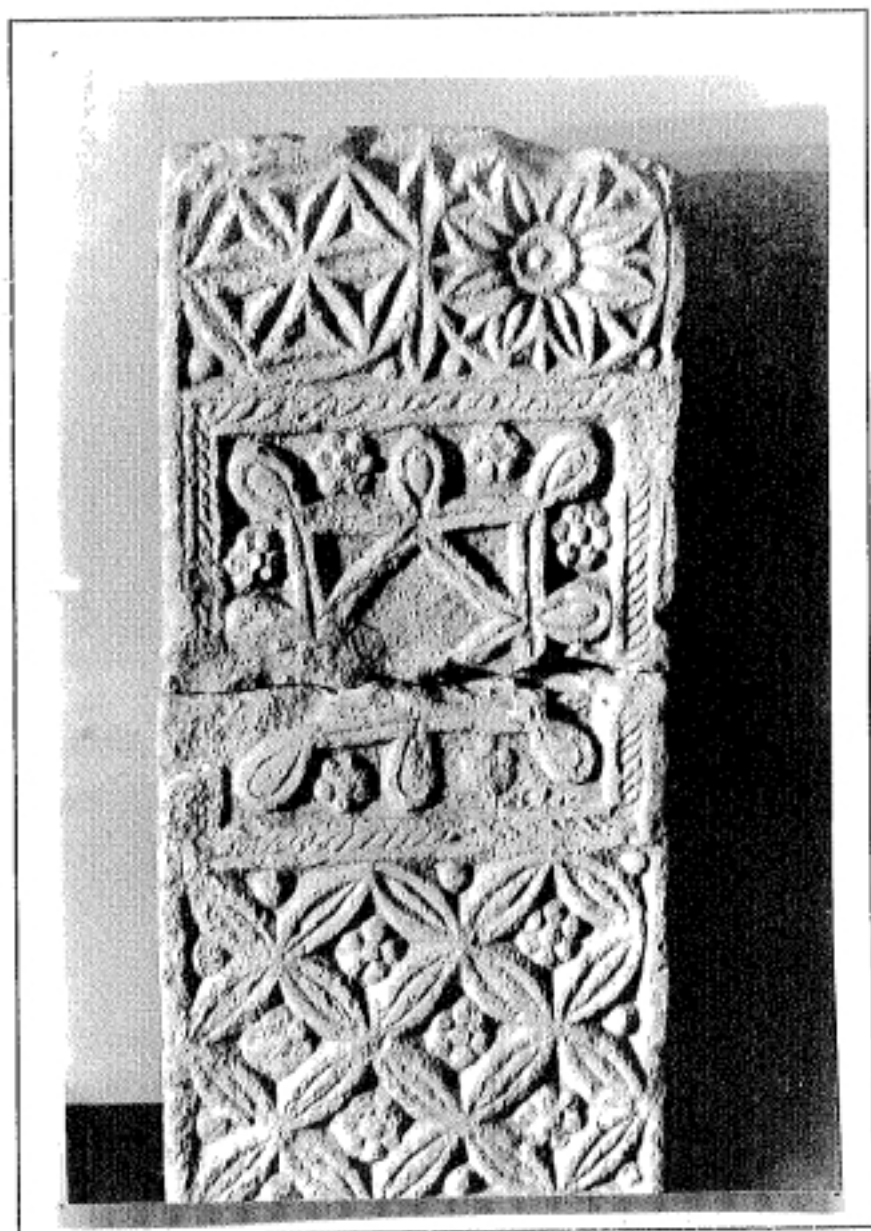
~~122~~

FIG. 13.- Cancel visigodo decorado con rosetas de cuatro, seis y ocho pétalos (Museo Arqueológico de Barcelona).

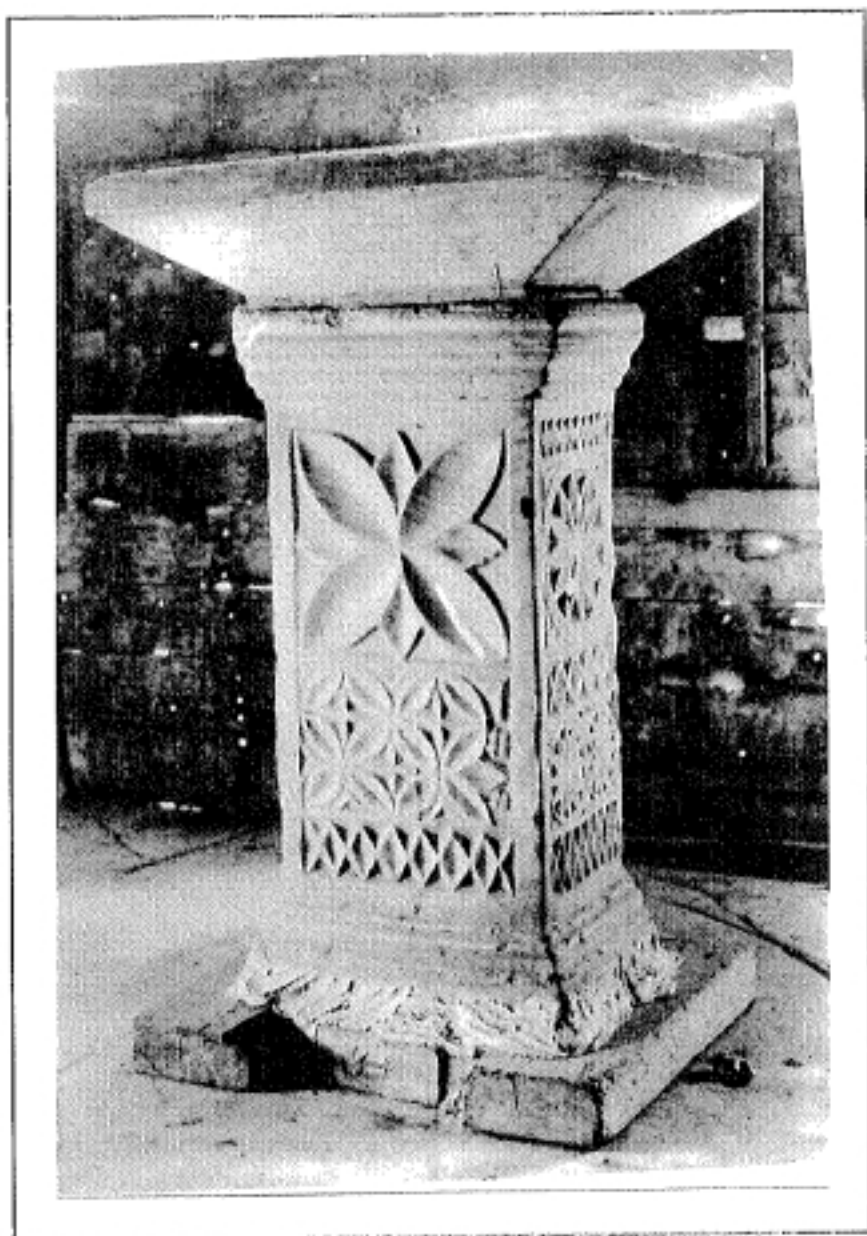


FIG. 14.- Tenante de altar visigodo
(reutilizado en la mezquita
de Córdoba).

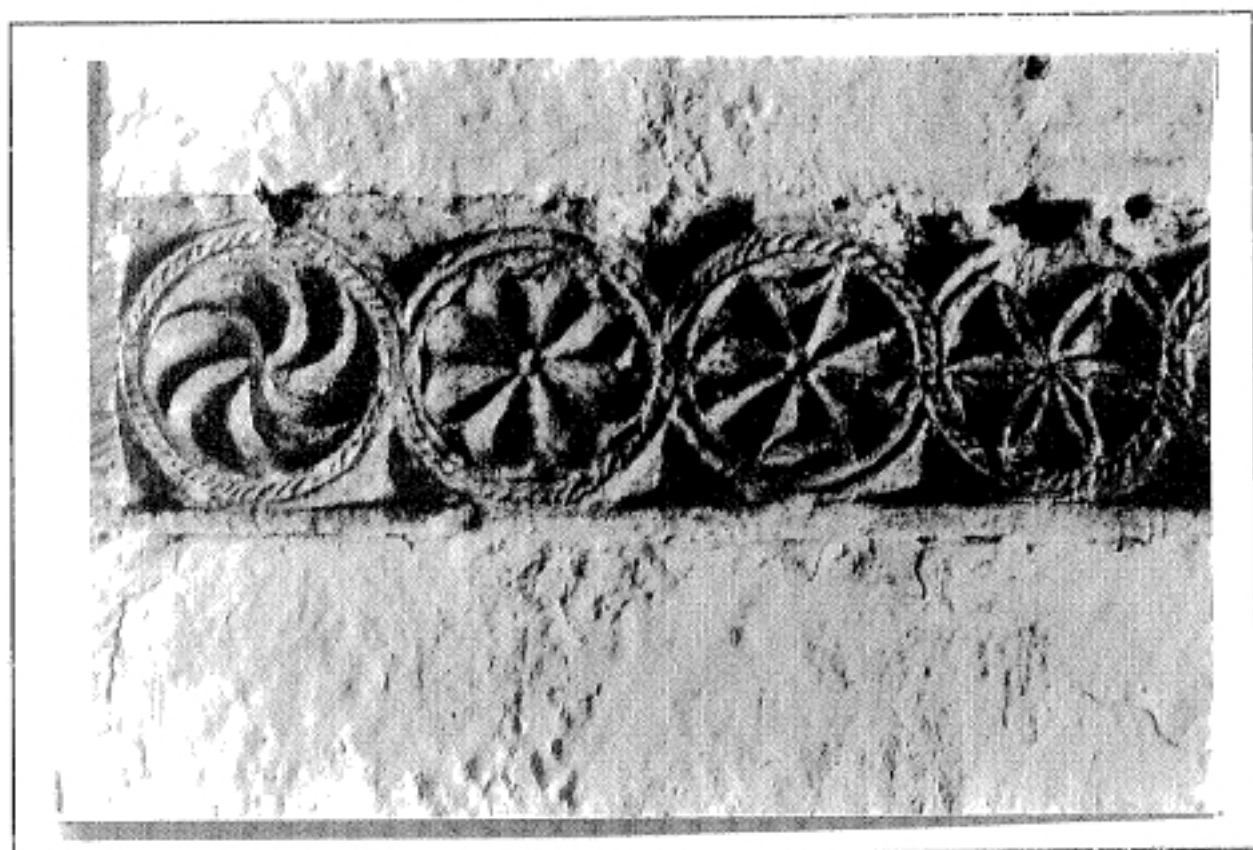


FIG. 15.- Friso relievatio visigodo. Iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora).

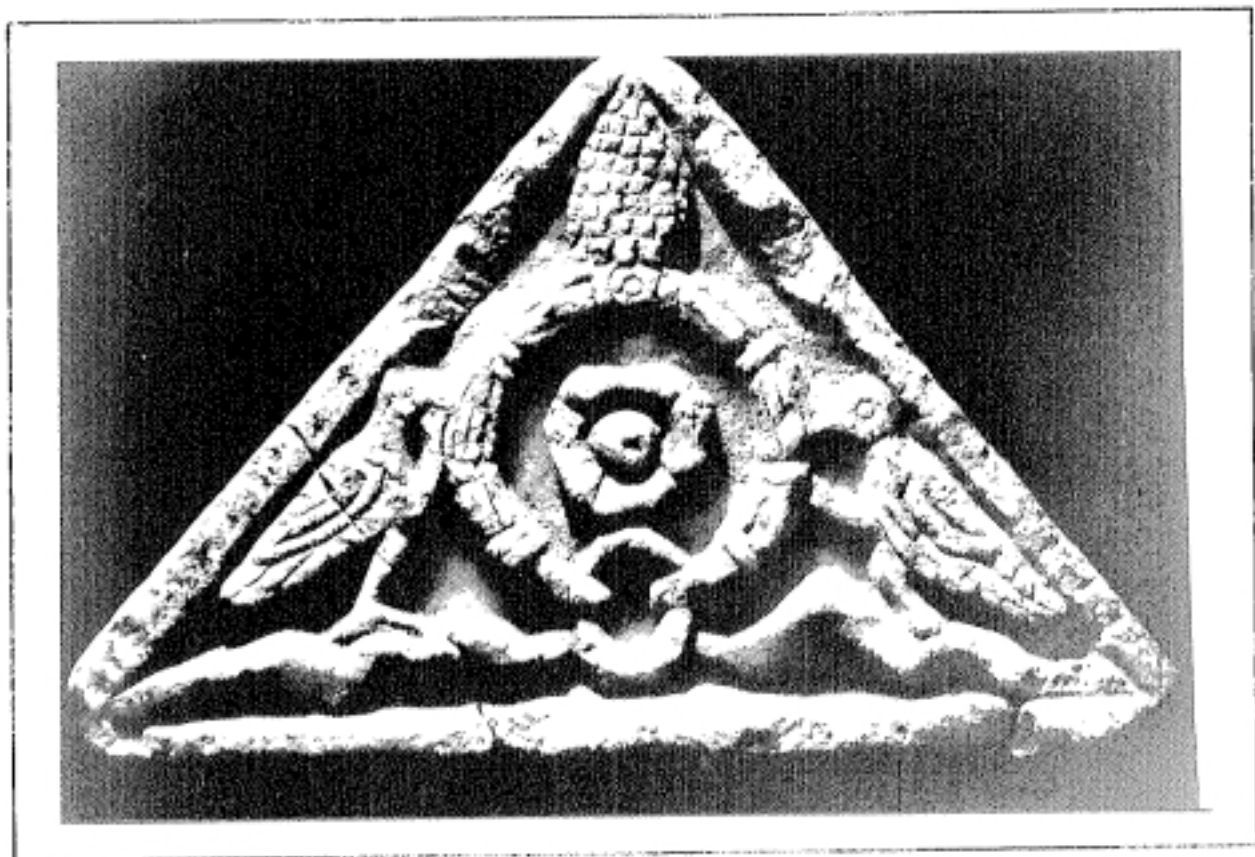


FIG. 16.- Pequeño frontón con roseta, inscrita en una corona picoteada por aves. Procedente de Pax Julia, Beja (Portugal).

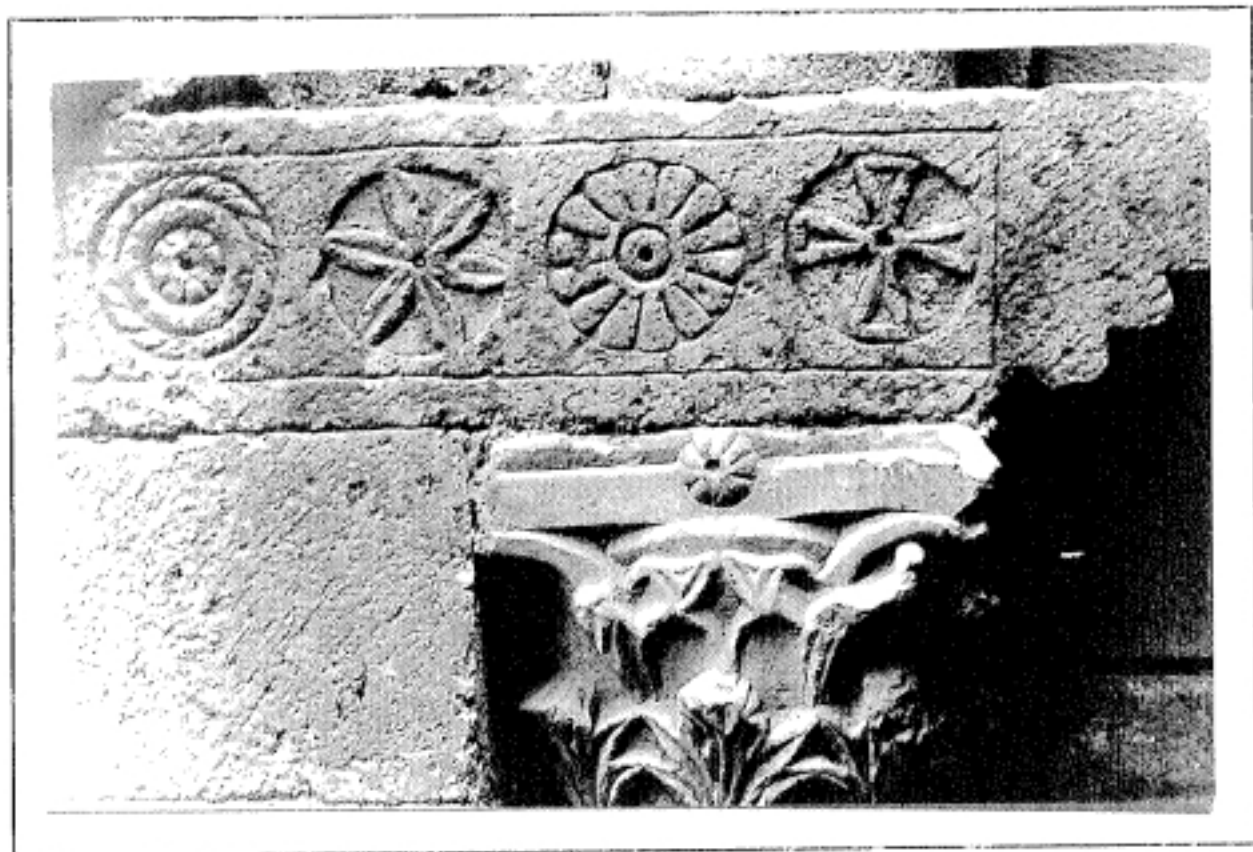


FIG. 17.- Cimecio y capitel visigodos aprovechados en la portada de la iglesia románica de San Pedro del Campo (Barcelona).



FIG. 18.- Pilastra con rosetas exapétalas y roleos de vid (Museo Arqueológico Provincial de Mérida).

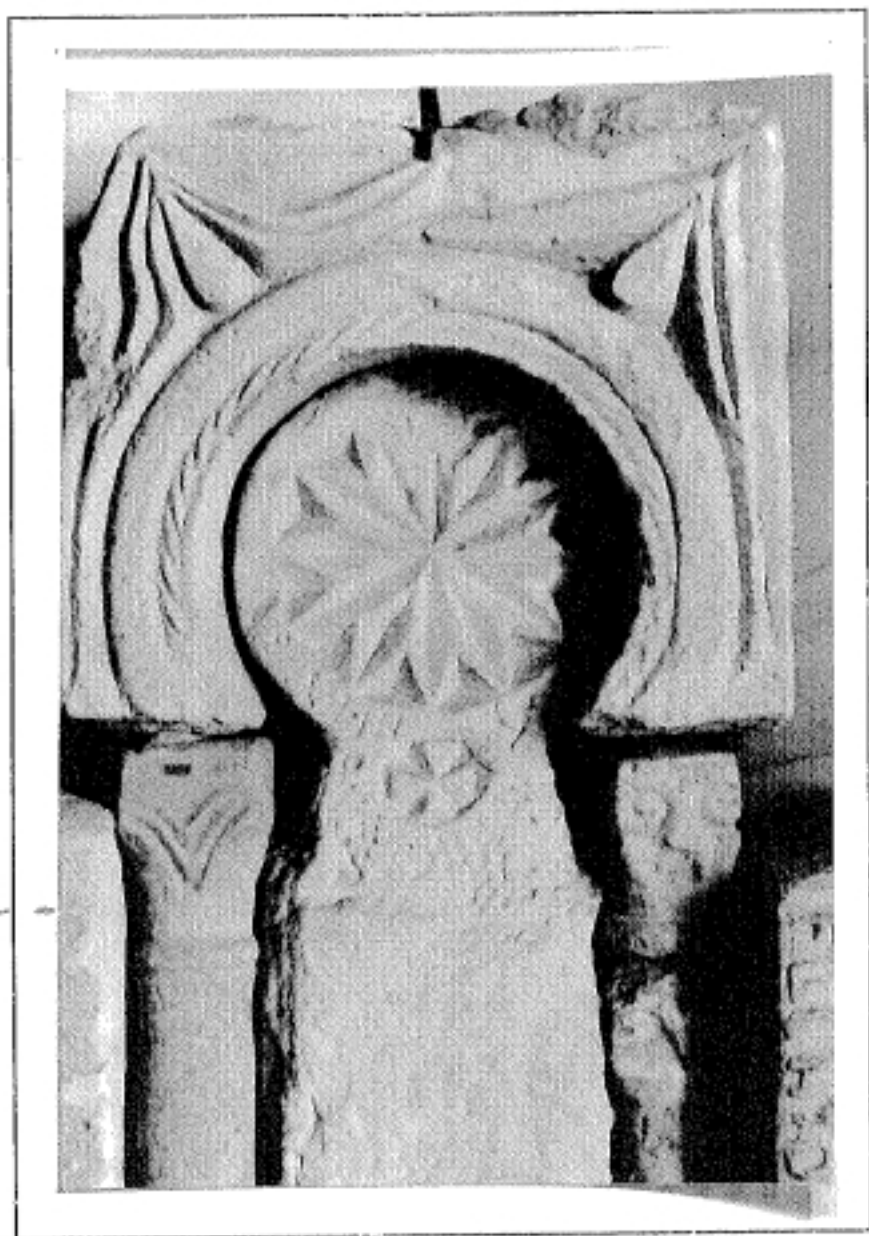


FIG. 19.- Arco de piedra y estela funeraria con roseta dodecapétala. (Museo Arqueológico de Córdoba).

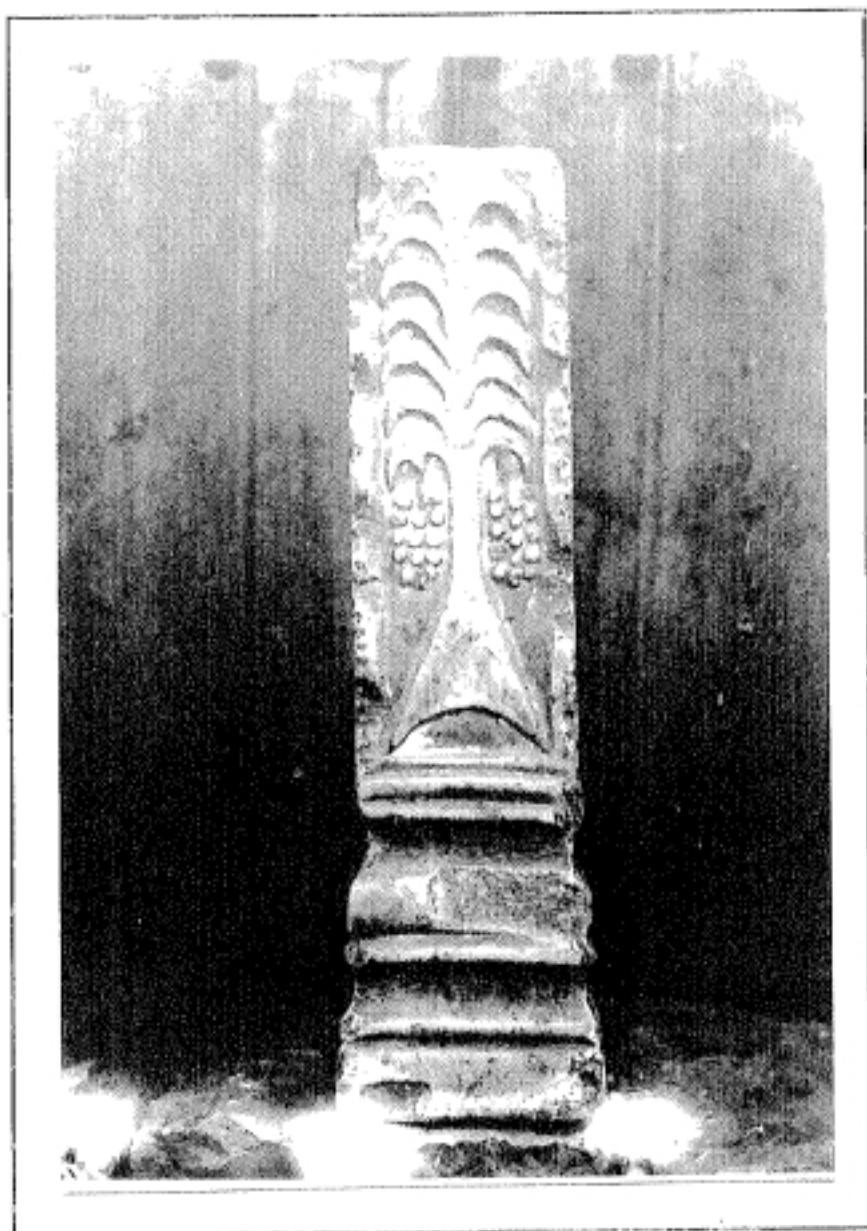


FIG. 20.- Tenante de altar visigodo con palmera datilera (procedente de la iglesia de Quintanilla de las Viñas. Burgos).

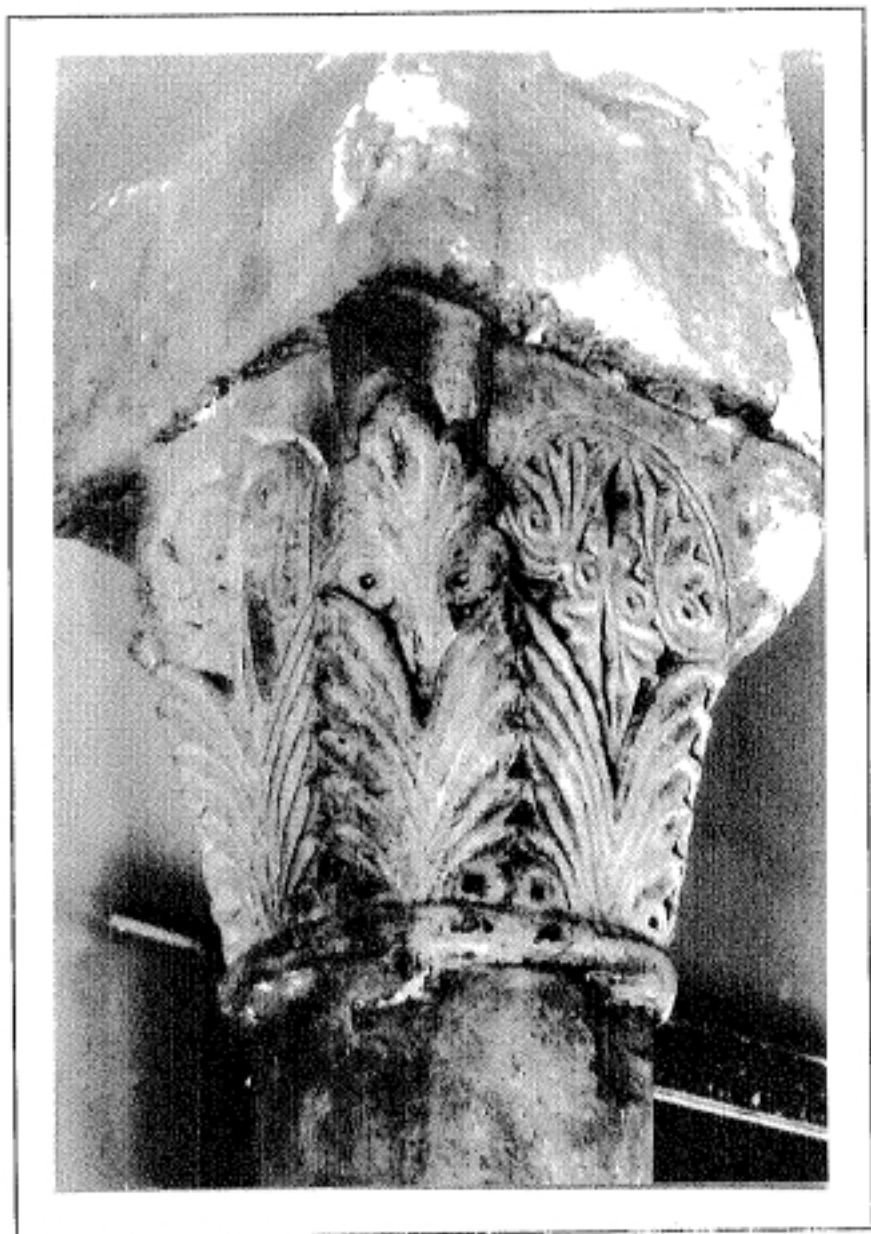


FIG. 21.- Capitel visigodo con hojas de palma. (Museo Arqueológico de Barcelona).

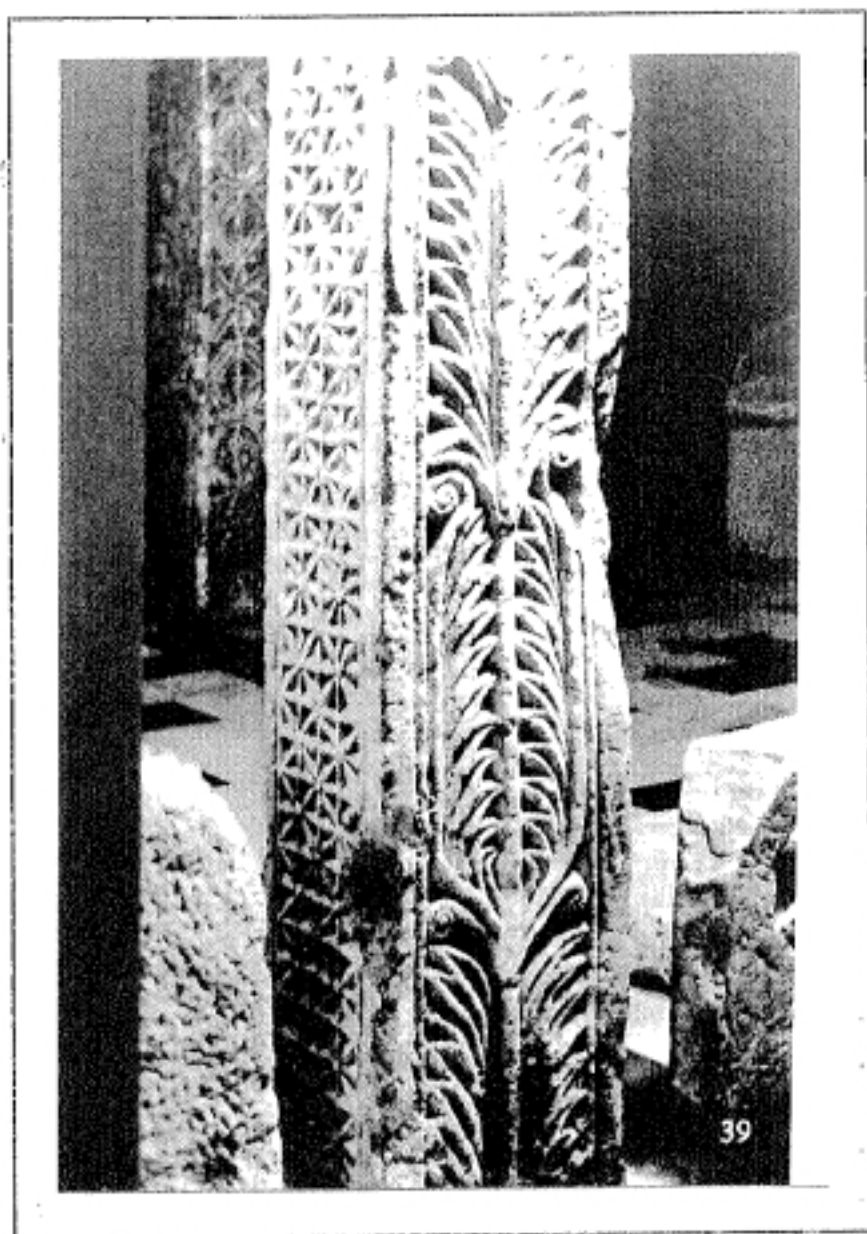


FIG. 22.- Pilastra visigoda con palmas.
(Museo Arqueológico de Mérida).

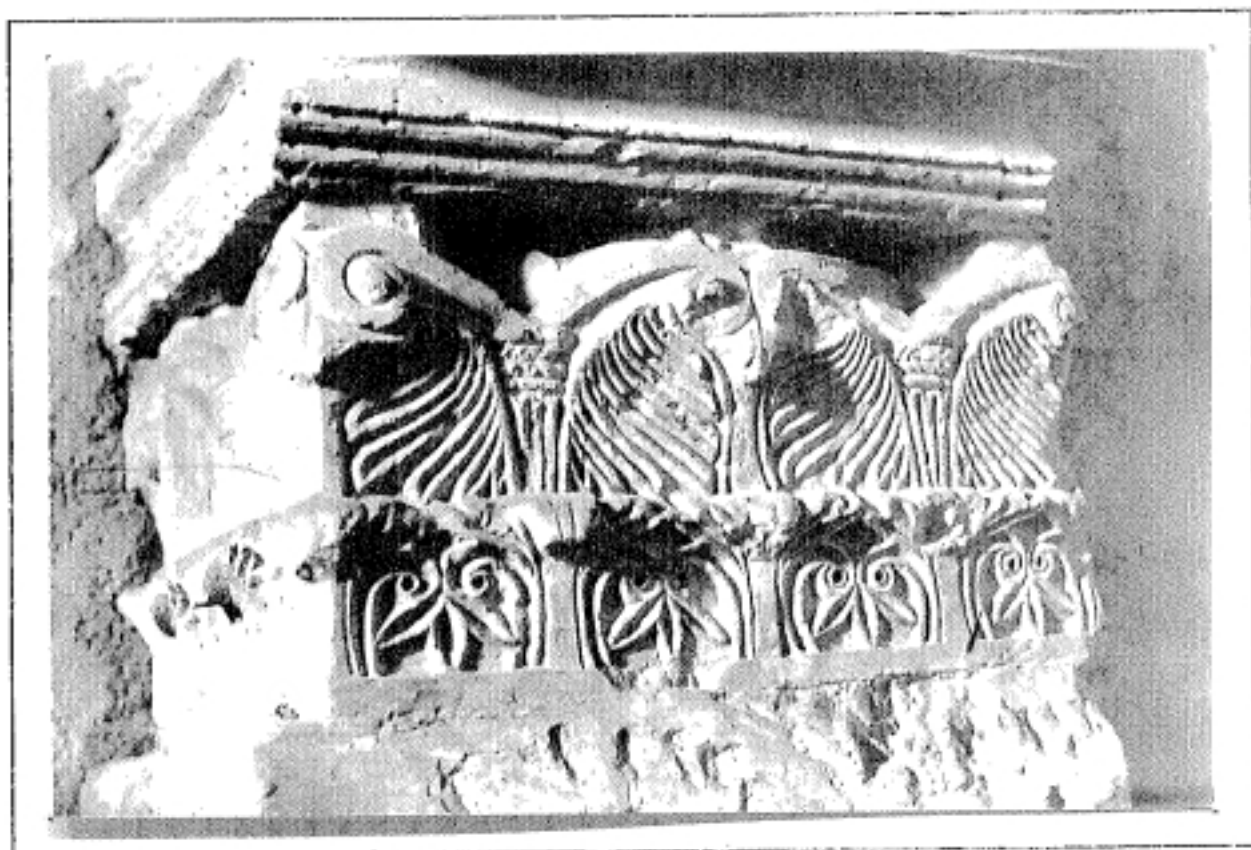


FIG. 23.- Capital visigodo con palmetas. Iglesia parroquial de Bamba (Valladolid).

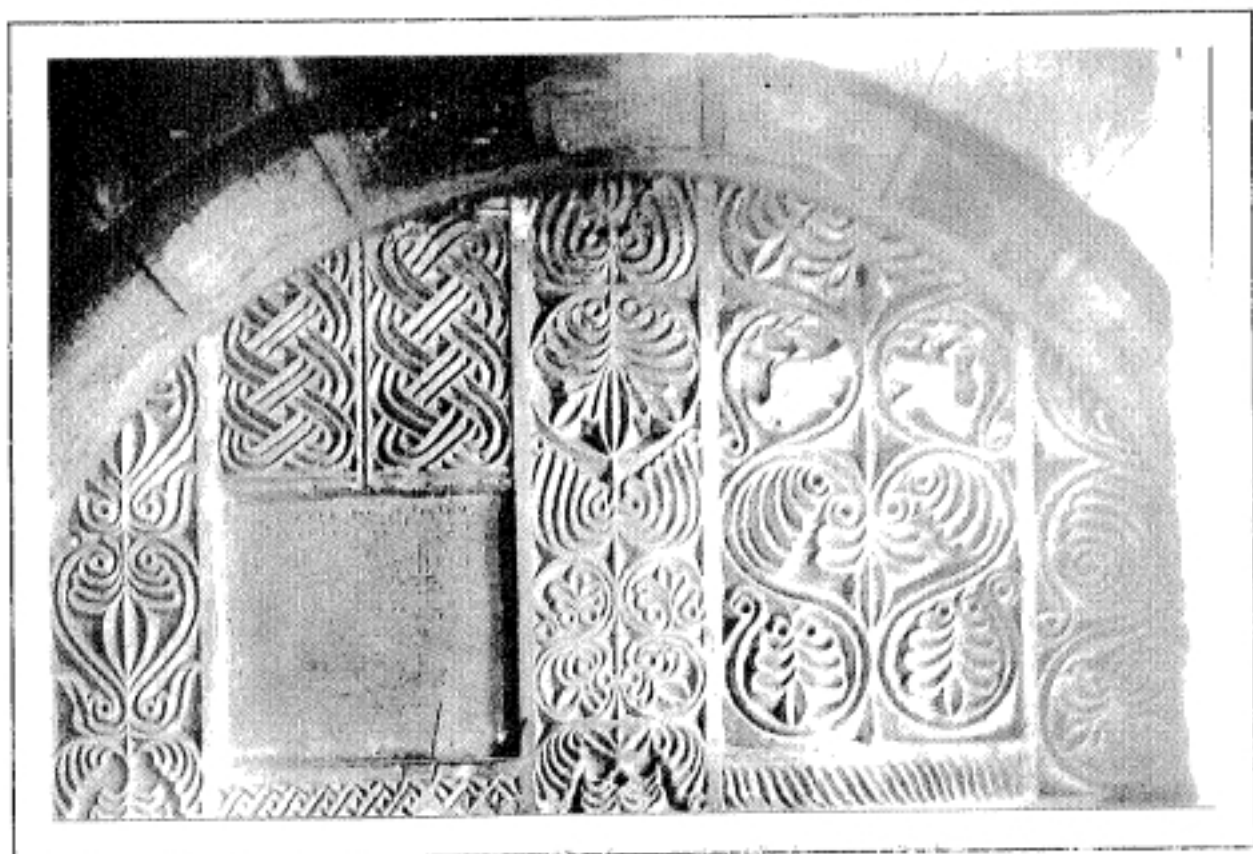


FIG. 24.- Fragmento de pretil, decorado con palmetas, aprovechado en la portada de la torre de la iglesia mozárabe de San Miguel de Escalada (León).

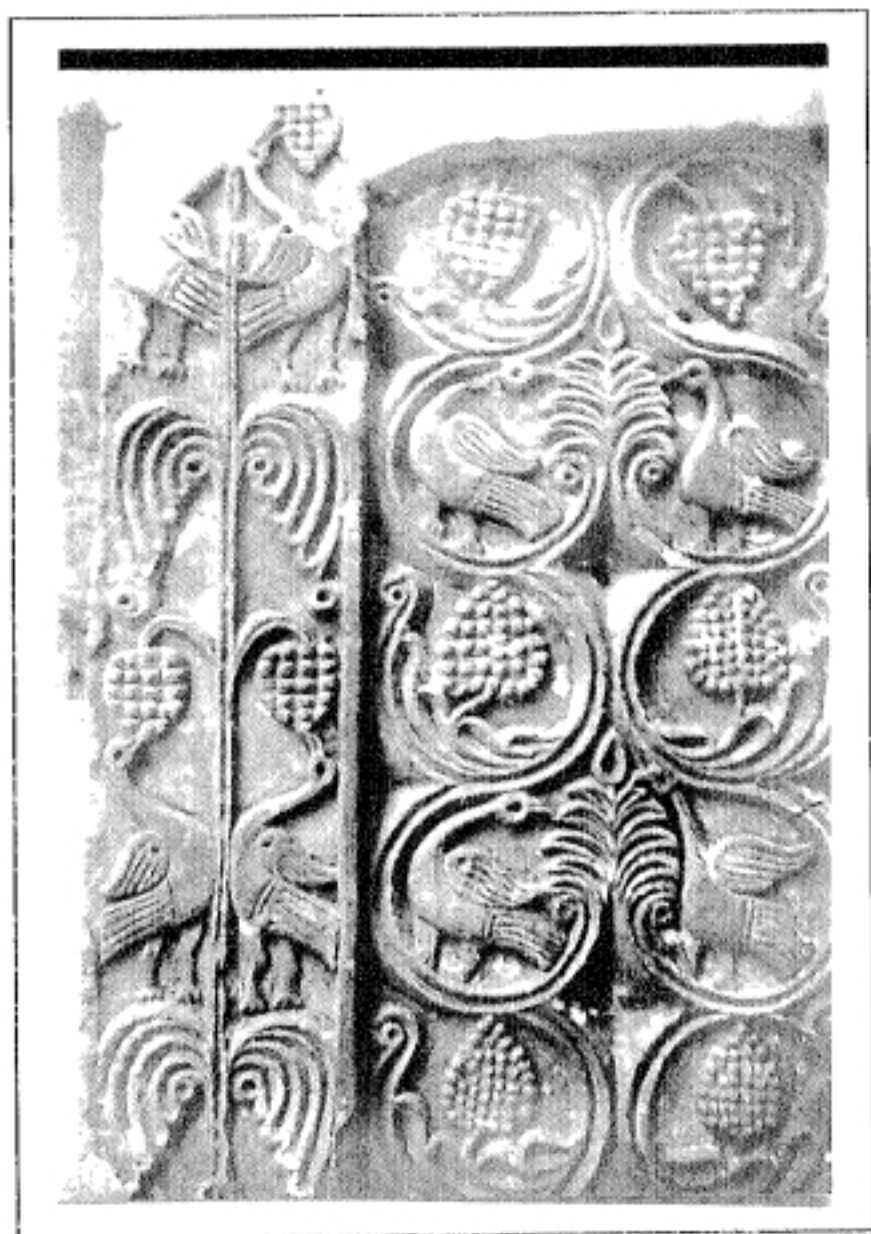


FIG. 25.- Fragmento de cancel con palmetas, racimos de uvas y aves. San Miguel de Escalada (León).



FIG. 26.- Placa en forma de pilastra
procedente de Mérida (Badajoz).
(Museo Arqueológico Nacional
de Madrid).



FIG. 27.- Sarcófago de Ithacius (detalle). Panteón de los Reyes. Catedral de Oviedo.



FIG. 28.- Fragmento de barrotera de cancel visigodo. Roleo con racimo y hoja de vid. San Juan de Baños (Valencia). (Museo Arqueológico Nacional de Madrid).

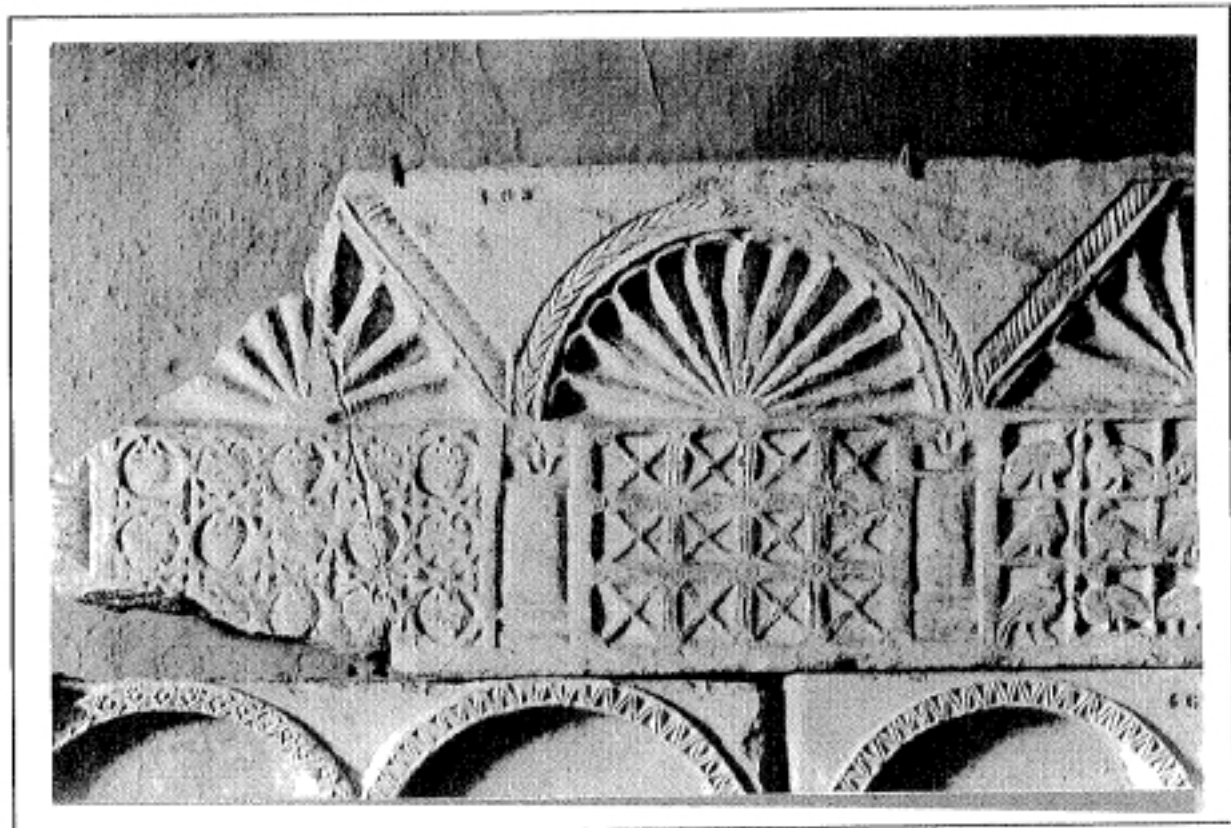


FIG. 29.- Tenante de altar visigodo (Museo Arqueológico Provincial de Mérida).

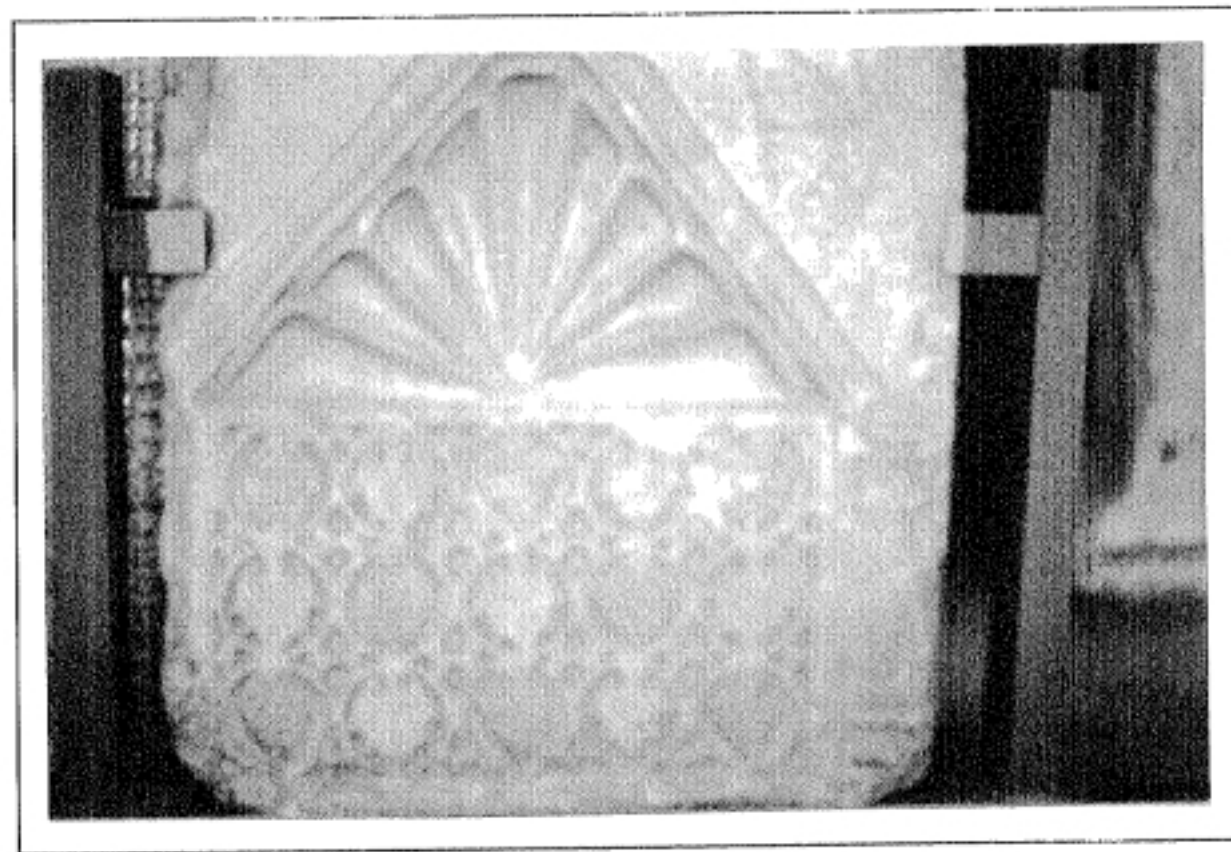


FIG. 30.- Tenante de altar (Museo Arqueológico Nacional. Madrid)

147

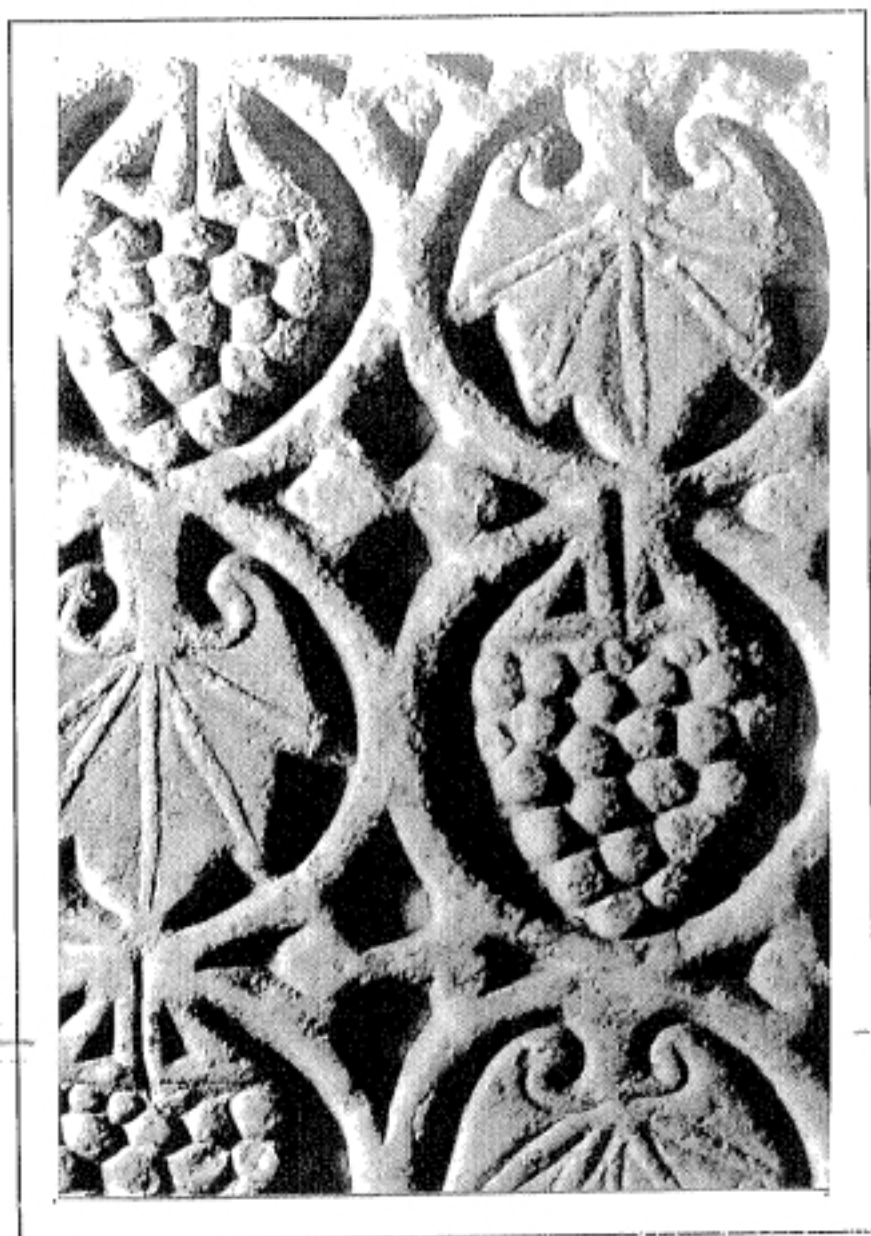


FIG. 31.- Detalle de placa de cancel con red de círculos alternando en su interior pámpanos y racimos de vid. (Museo Arqueológico Nacional de Madrid).



FIG. 32.- Capitel con aves picoteando la vid eucarística.
Iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora).

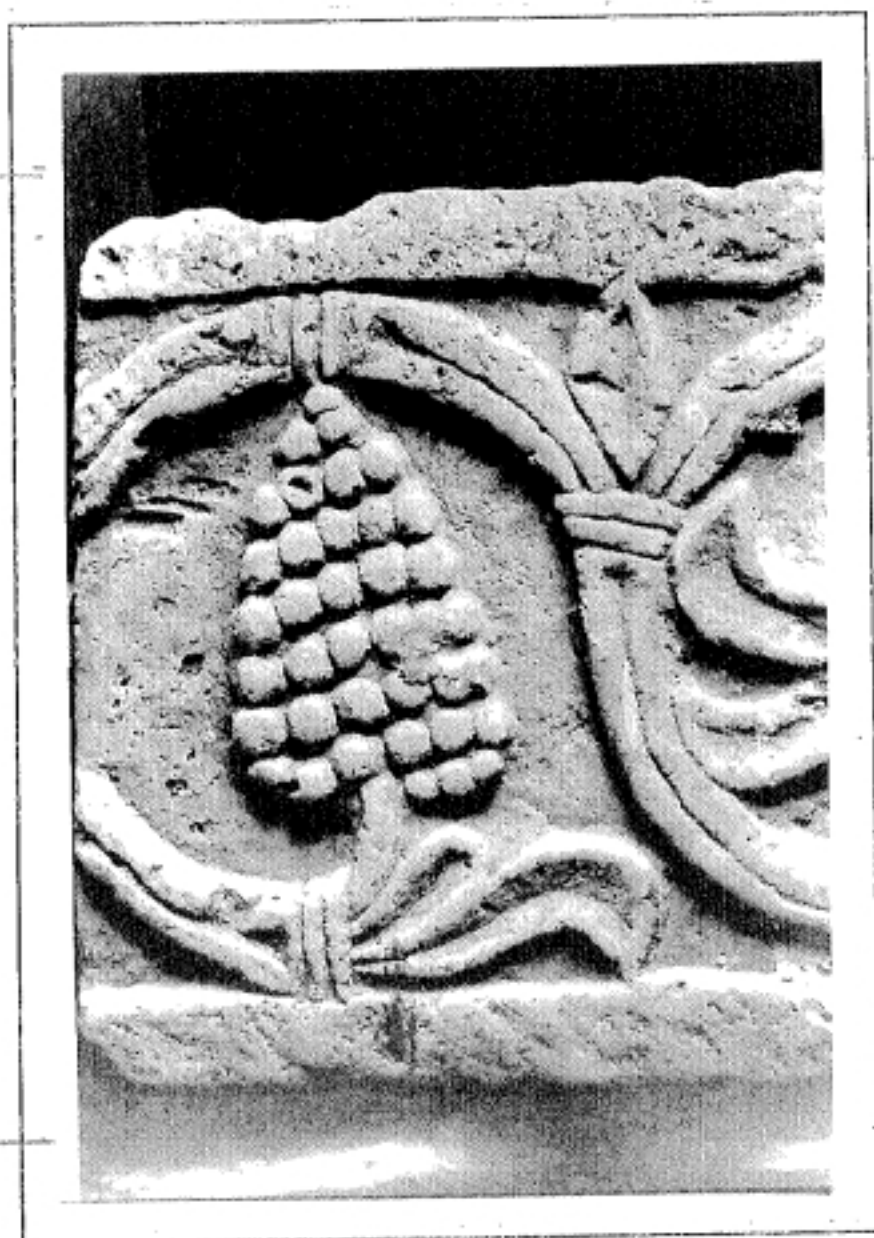


FIG. 33.- Detalle del friso relievatio de la iglesia visigoda de Quintanilla de las Viñas (Burgos).

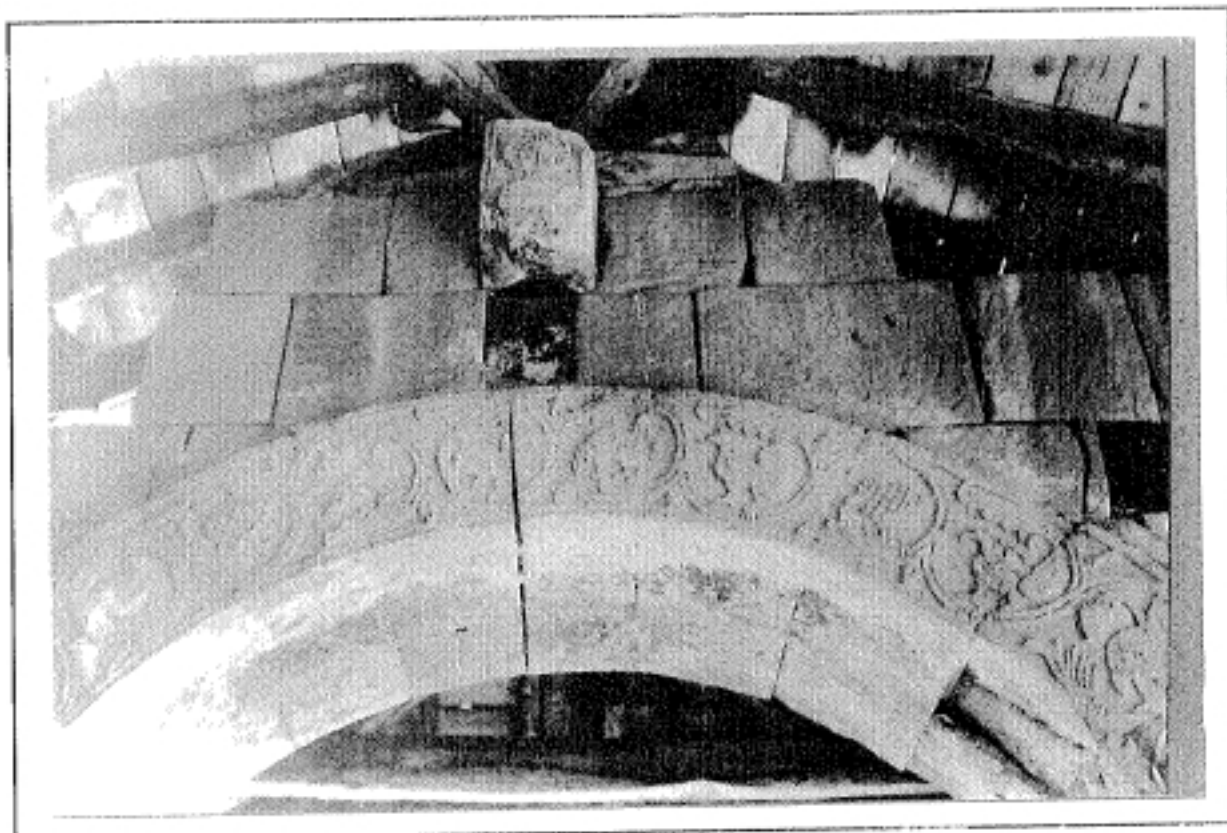


FIG. 34.- Arco de triunfo con roleos de vid. Iglesia de Quintanilla de las Viñas (Burgos).



FIG. 35.- Arco de triunfo con roleos de vid. Ermita de los Santos, de Medina Sidonia (Cádiz).

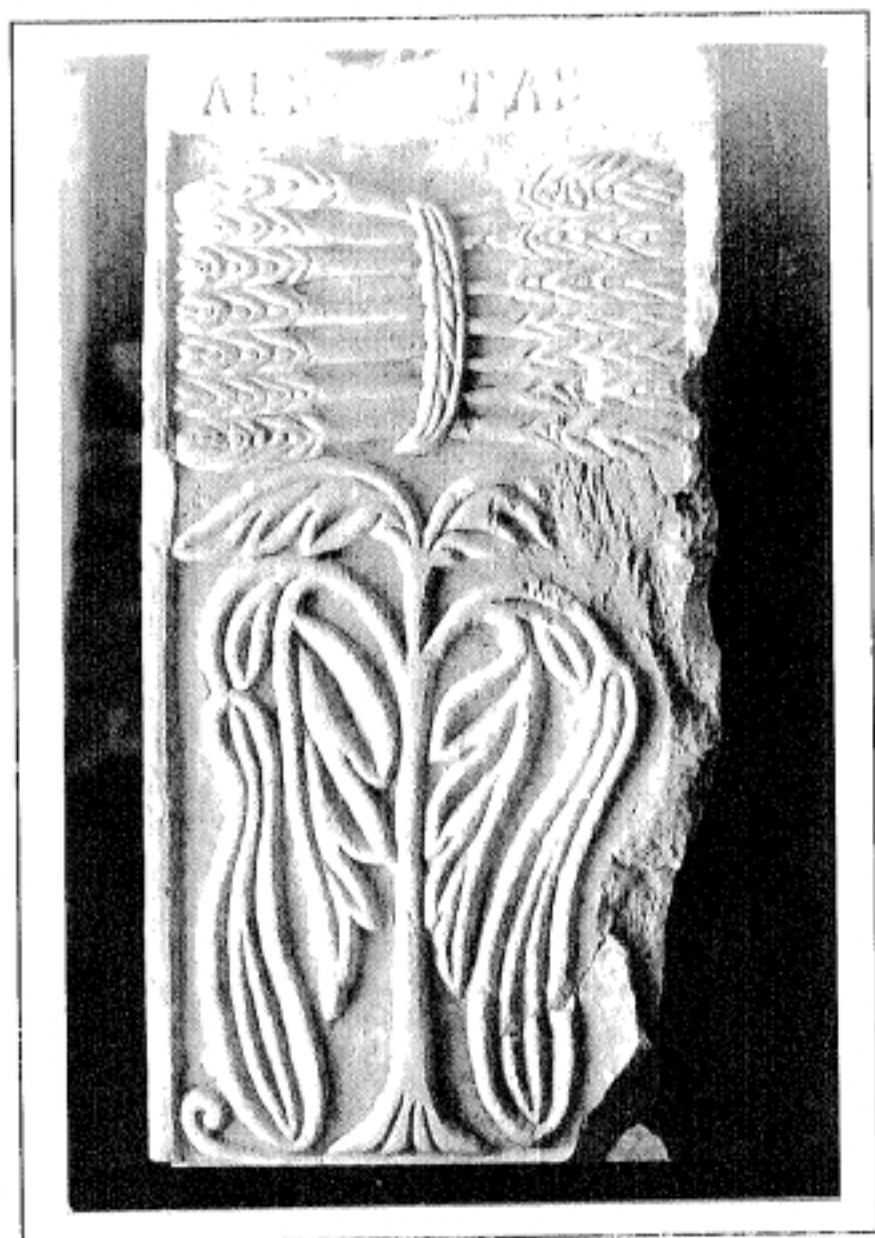


FIG. 36.- Pilastra de marmol. Haz de espigas de trigo (Museo Arqueológico Provincial de Mérida).



FIG. 37.- Barrotera de cancel. Aves picoteando panes. Cerro de la Oliva, Recópolis, en Zorita de los Canes, Guadalupe (Museo Arqueológico Nacional. Madrid).

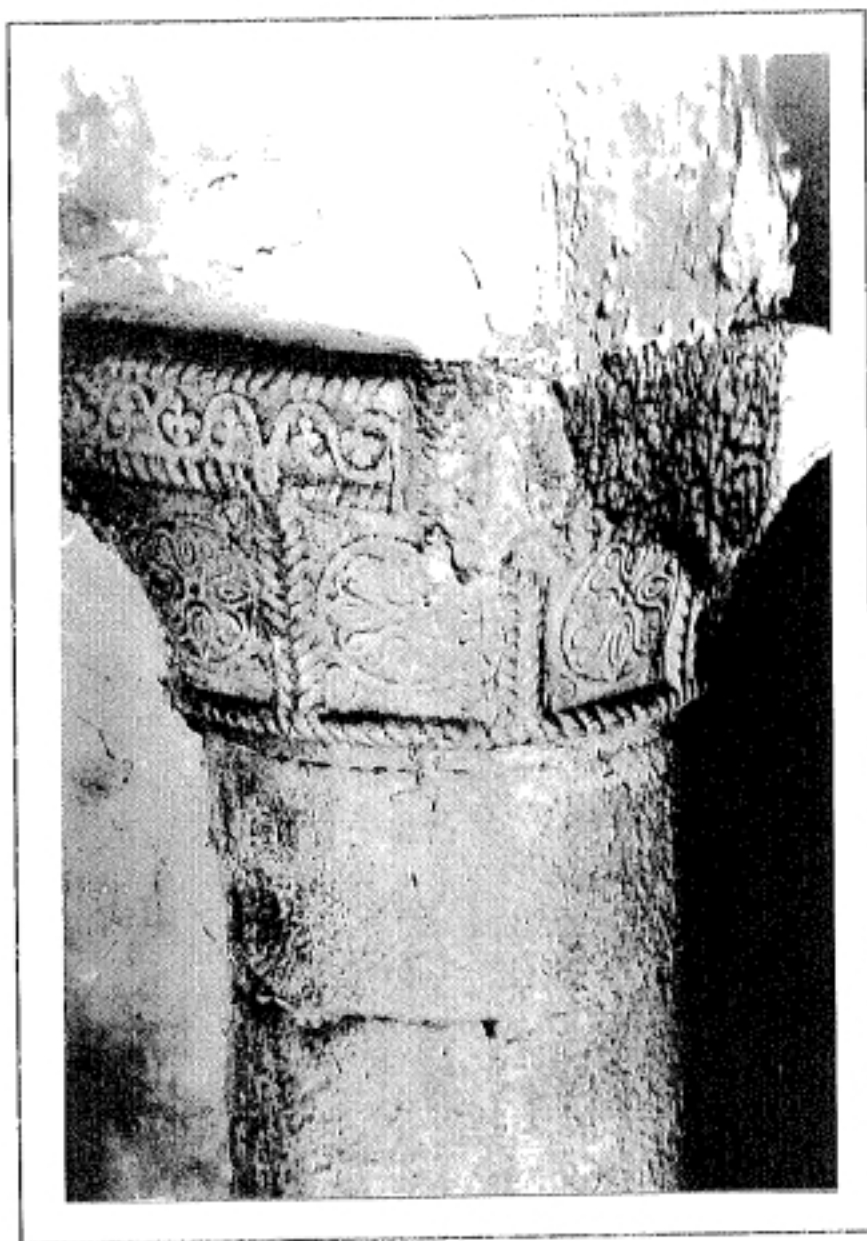


FIG. 38.- Capitel asturiano. Roleos con hojas de trébol y rosetas inscritas en círculos. San Miguel de Lillo (Asturias).

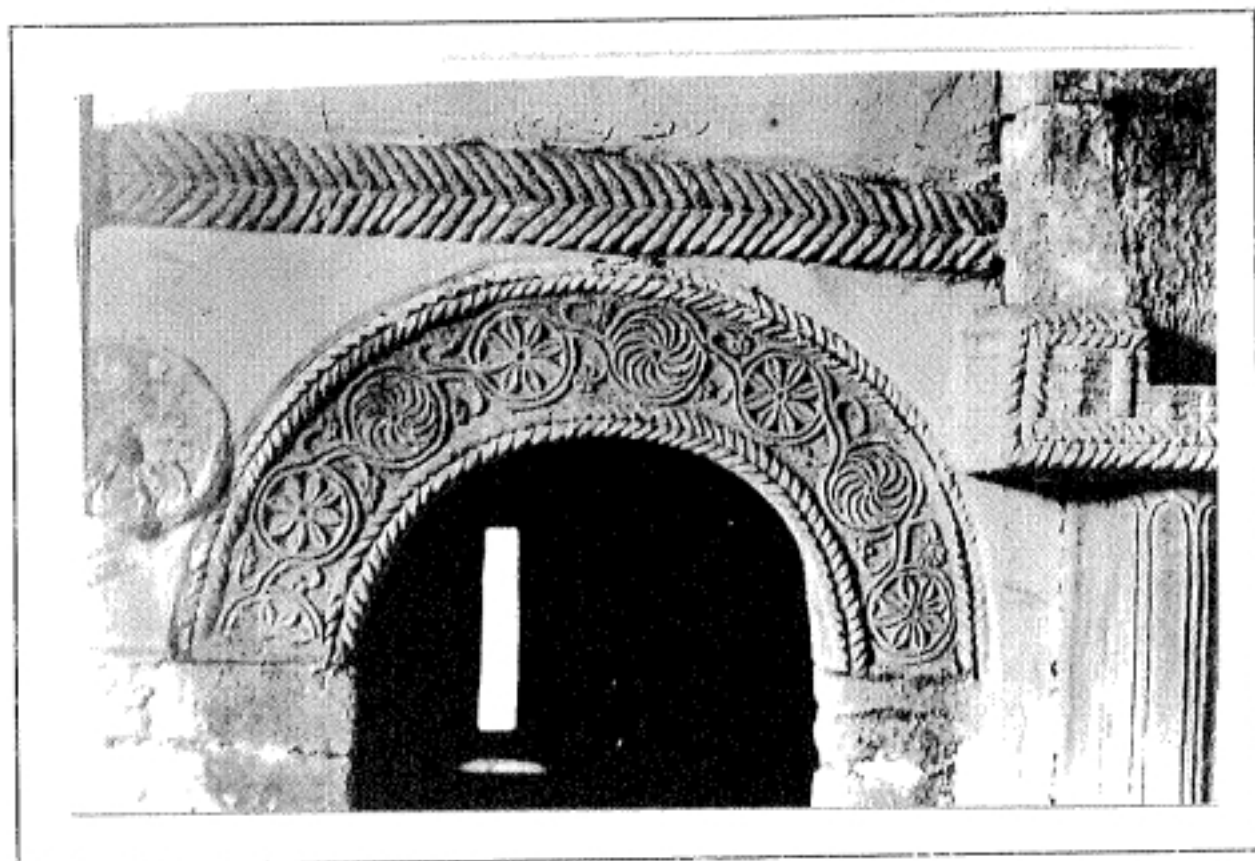


FIG. 39.- Arco de acceso a la tribuna decorado con roleos en los que se inscriben rosetas de ocho pétalos y espirales. San Miguel de Lillo (Oviedo).

ROMÁNICO ESPAÑOL



FIG. 40.- Capitel con hojas de acanto. Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).

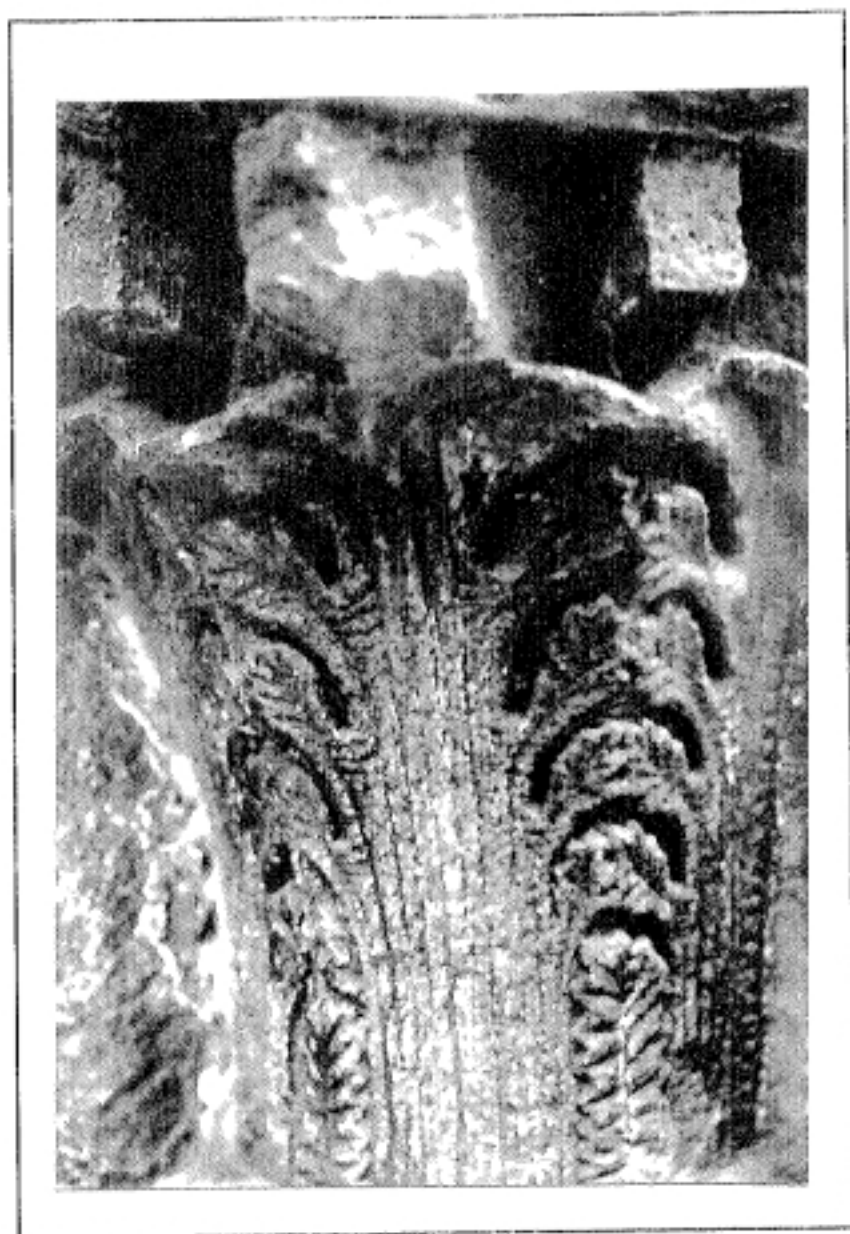
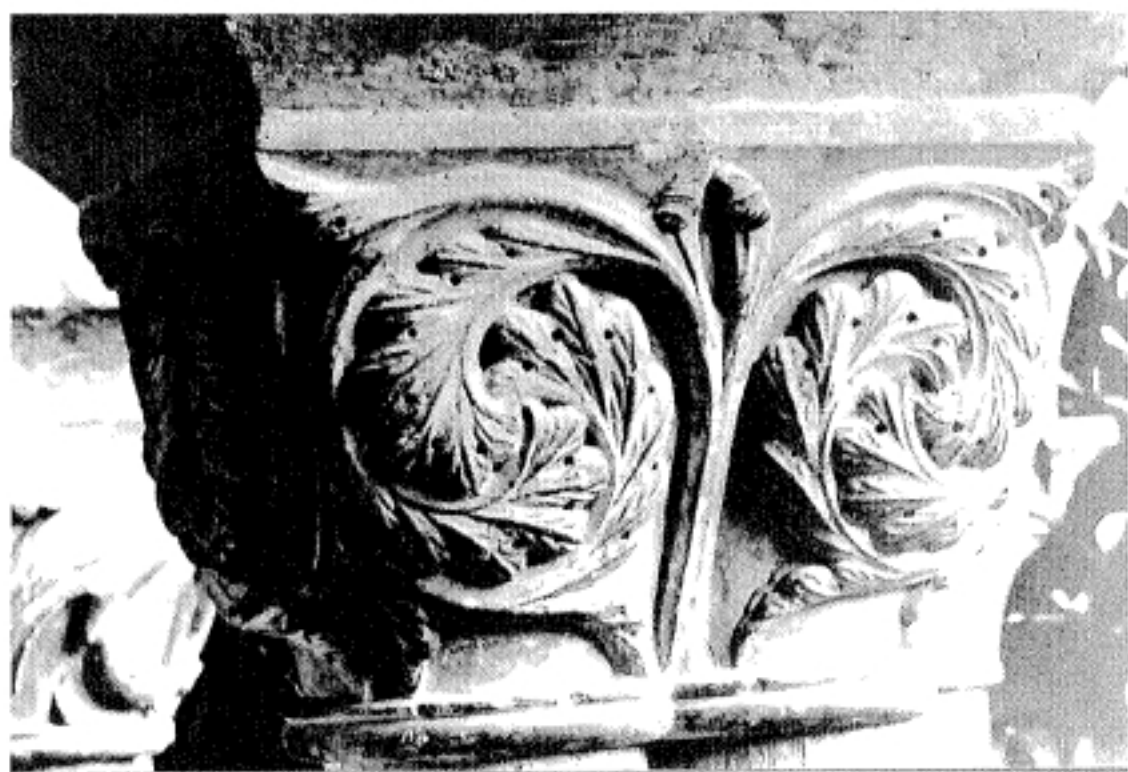


FIG. 41.- Capitel con hojas de acanto.
Barrios de Bureba (Burgos).



FIGS. 42 y 43.- Capiteles con frondes de helecho. Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).





FIG. 44.- Capitel del claustro. Santa María de Aguilar de
Campoo (Museo Arqueológico Nacional de Madrid).

(31)

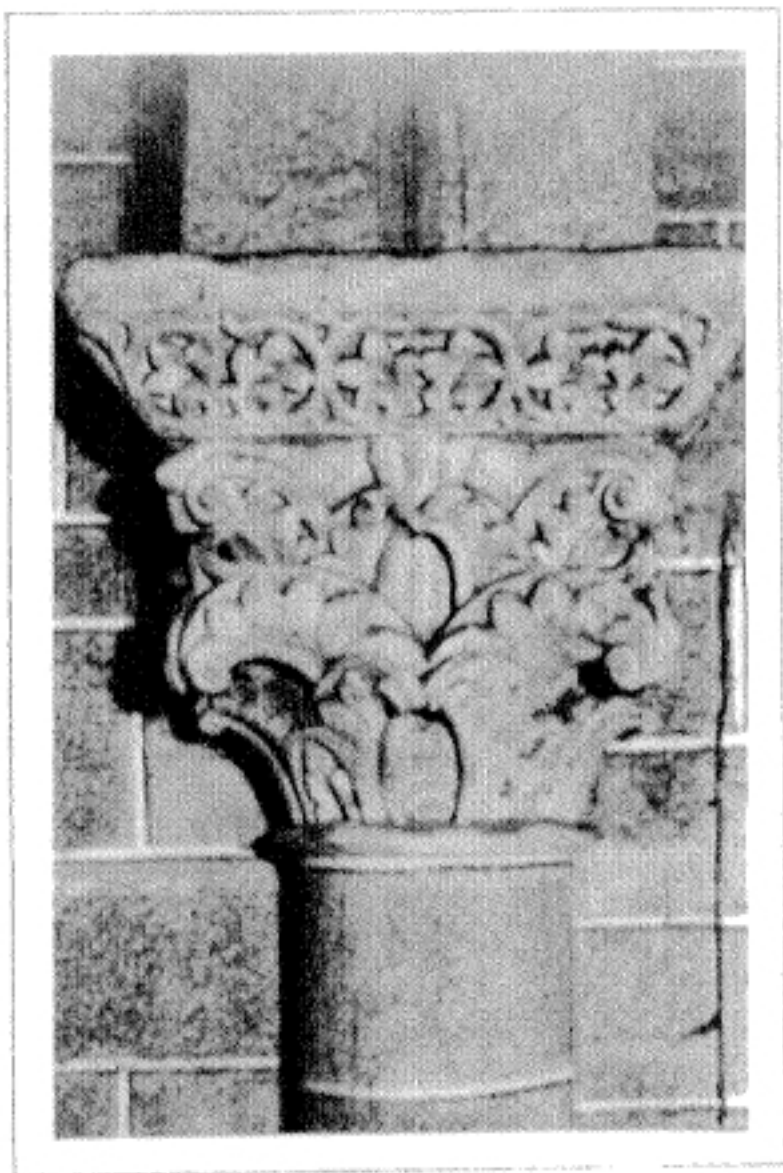


FIG. 45.- Capital con frondas de halacho.
Catedral de Santiago de Compostela (La Coruña).

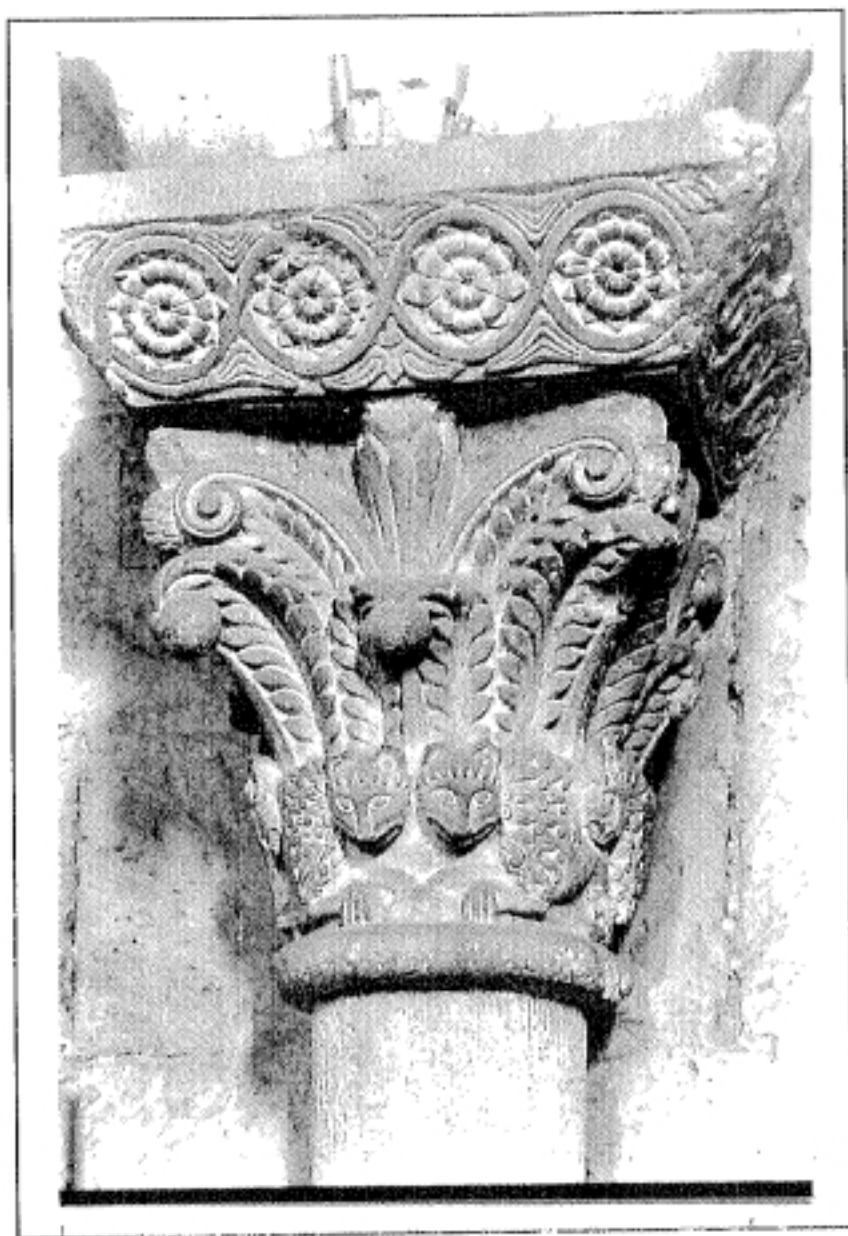


FIG. 46.- Capitel con frondes de helecho
y leones. Loarre (Huesca).



FIG. 47 - Capital con frondes de bealecho, procedente de una iglesia románica de Pamplona. Claustro de la Catedral de Pamplona.

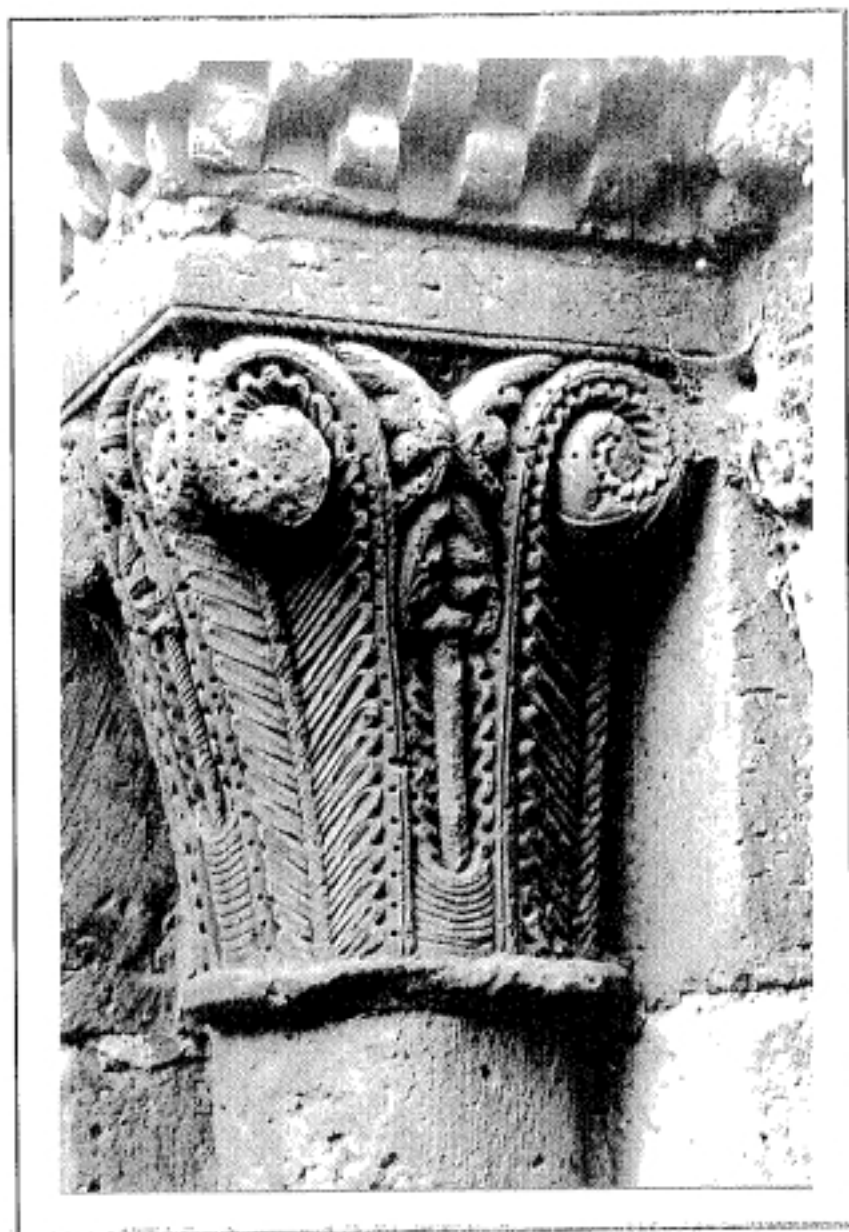


FIG. 48.— Capitel con frondas de helecho.
Monasterio de Vertuela (Zaragoza).



FIG. 49 - Capitel con frondes de helecho.
Claustro de Santa María de Aguilar
de Campoo (Museo Arqueológico Na-
cional de Madrid).

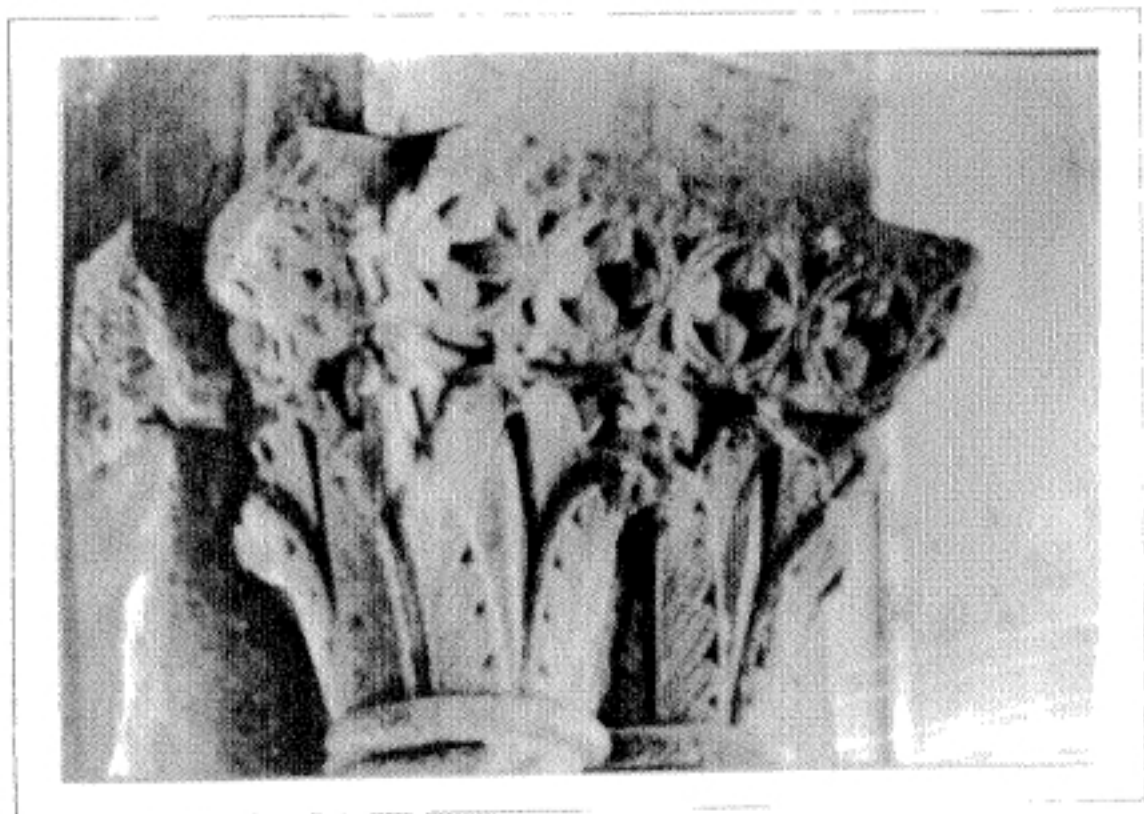


FIG. 50 - Capitel con frondas de helecho Iglesia de San Martín de Segovia.



FIG. 51.- Capitel con frondes de helecho. Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos)

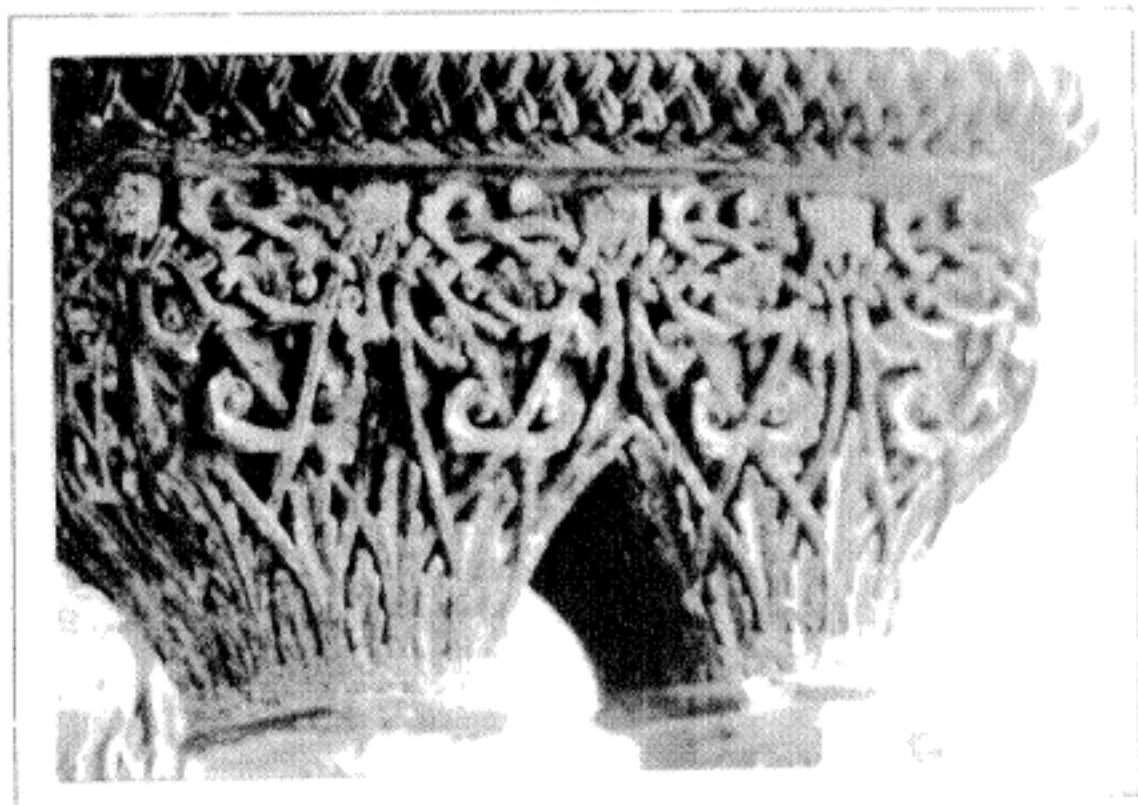


FIG. 54.- Capital con frondes de heder (Asplenium septentrionale). Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgo).

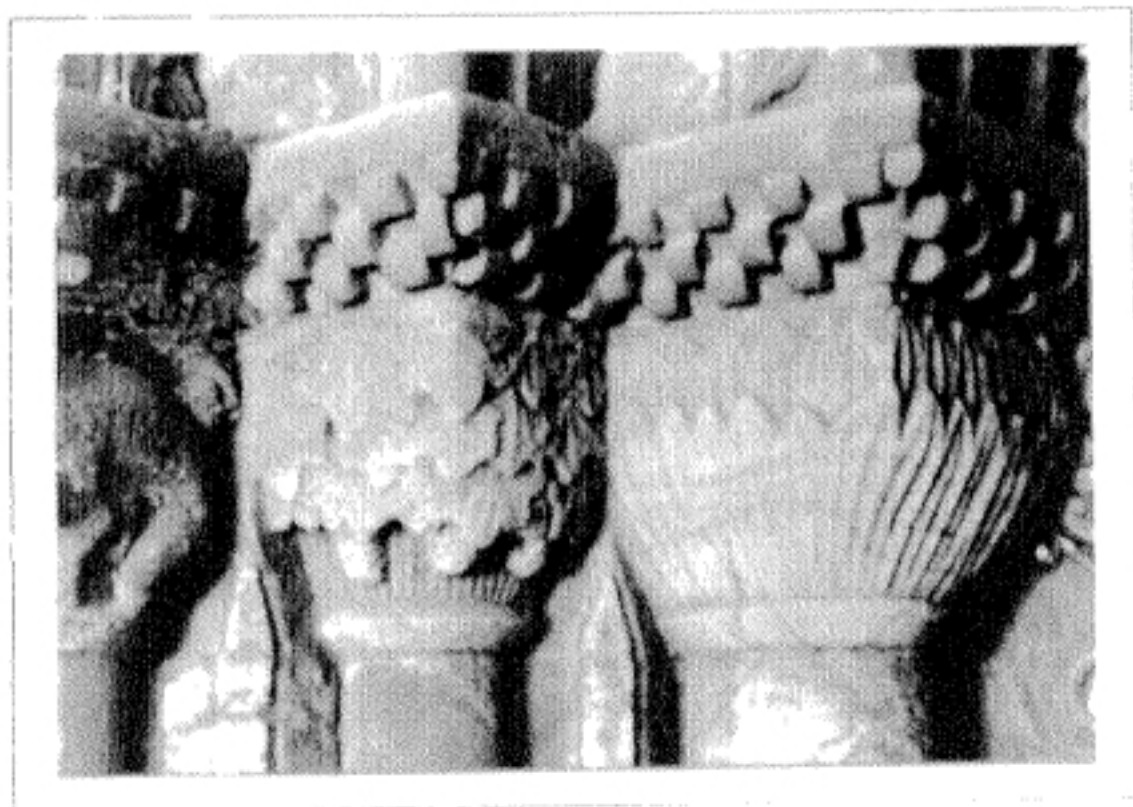


FIG. 53.- Capiteles con hojas de lirio y de hiedra.
Portada de la iglesia parroquial de Tineo
(Asturias).



FIG. 54.- Capitel con hojas de palma.
Iglesia de San Isidoro de León.



FIG. 55.- Capitel con hojas de palmito y piñas. Seo de Jaca (Huesca).



FIG. 54.- Capitel con palmetas y piñas.
Soc de Jaca (Suesca).



FIG. 57.- Capitel con palmeta. San Juan de las Abadesas (Gerona).

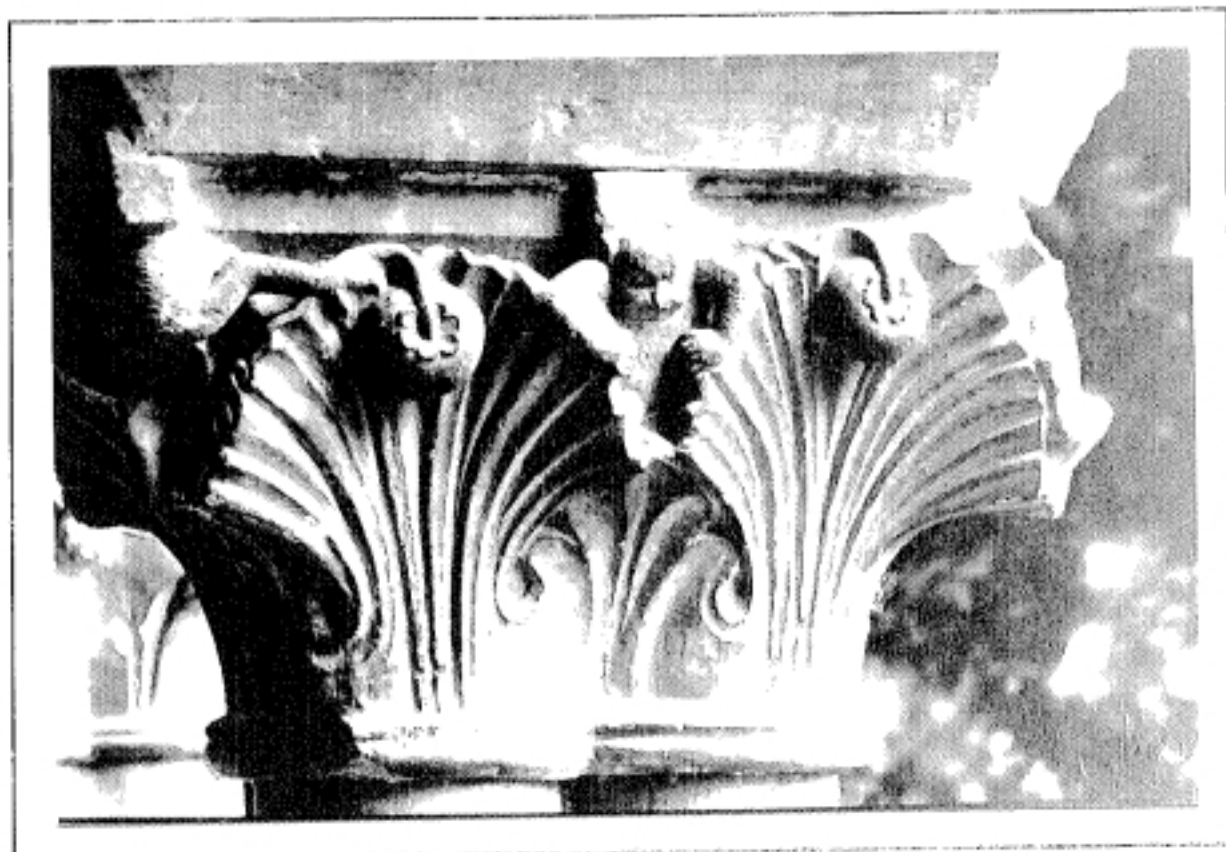


FIG. 58.- Capitel con hojas de palmeta. Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).



FIG. 59.- Capital con roleos de medias palmetas. Loarre (Huesca).



FIG. 60.- Capital con roscos de medias palmetas. San Martín de Frómista (Palencia).



FIG. 61.- Capitel con roleos de medias palmetas. San Martín de Unx en Tafalla (Navarra).



FIG. 62.- Capital con hojas de trébol. Claustro de la Colegiata de Santillana del Mar (Santander).

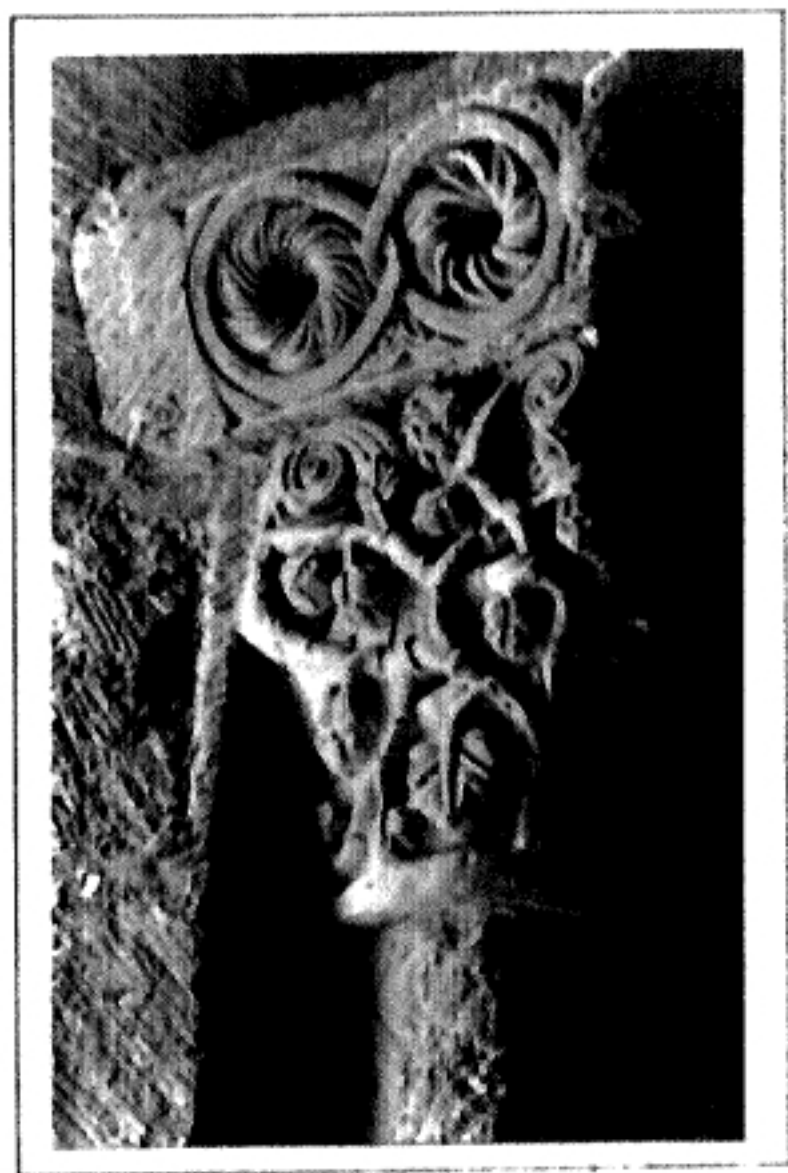


FIG. 63.- Capital con sarmientos y páspanos de vid. Loarre (Huesca).



FIG. 64.- Cinacio con roleos de aro. Claustro Catedral Pamplona.



FIG. 65.- Capitel con flores de aro. Claustro Catedral Pamplona.



FIG. 66.- Capitel con aves picoteando esporangios de tallos fértiles de equisetos. Iglesia de San Isidoro de León.



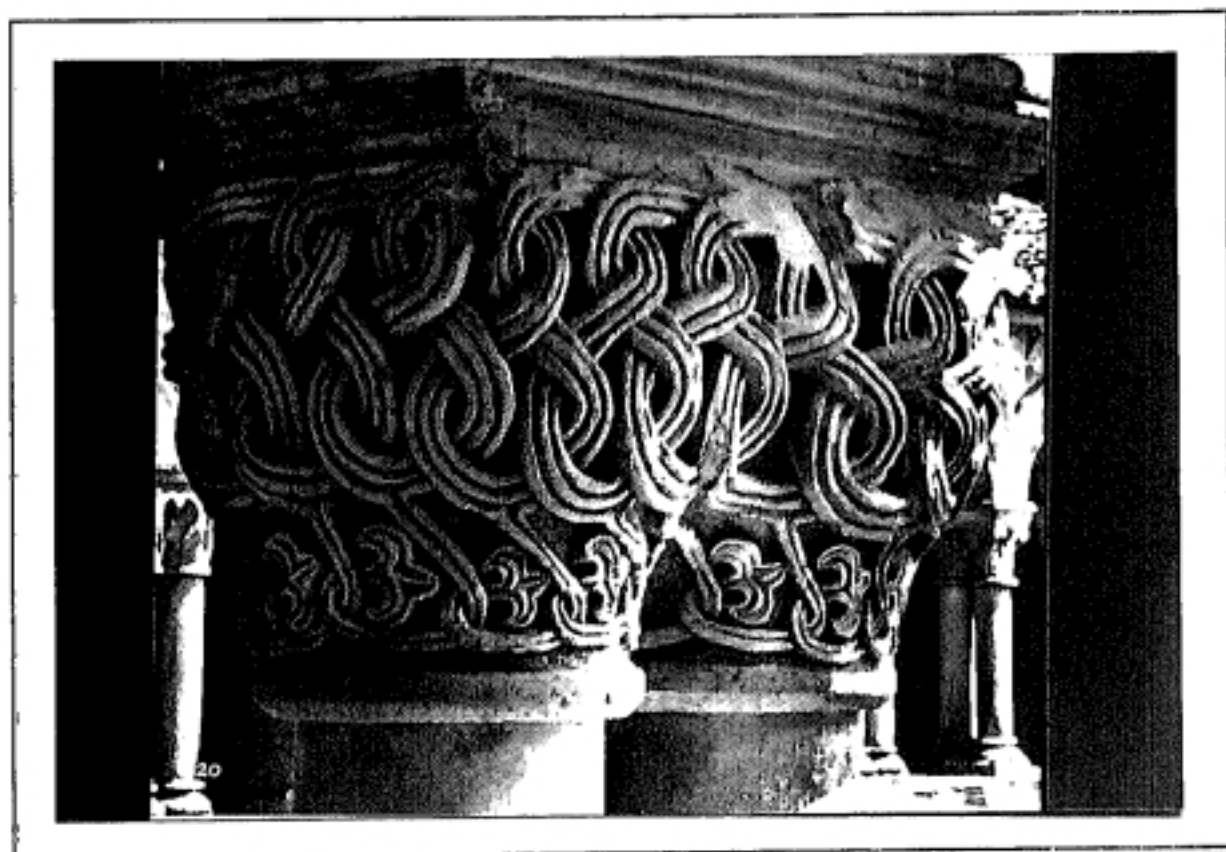


FIG. 67.- Capitel con tallos entrecruzados y flores de lirio. Claustro de la Colegiata de Santillana del Mar (Santander).



FIG. 68.- Tímpano. Catedral de Jaca (Huesca).

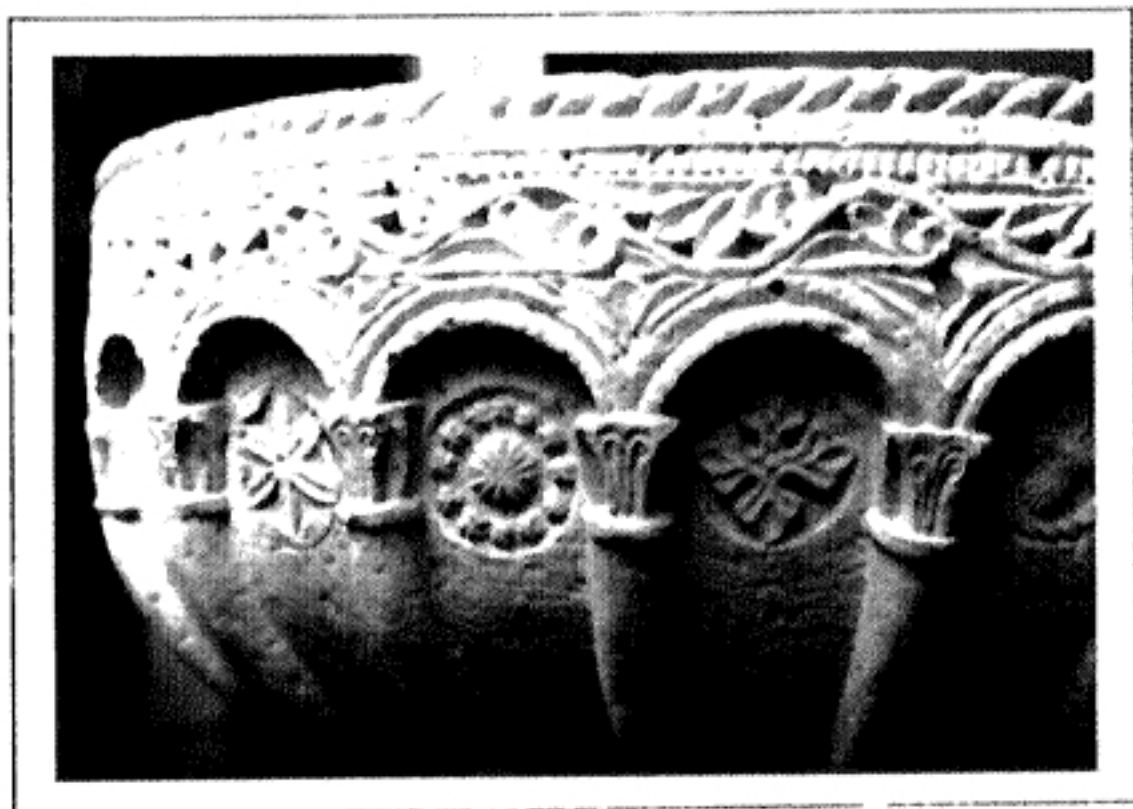


FIG. 69.- Pila bautismal (Museo Arqueológico Nacional de Madrid).

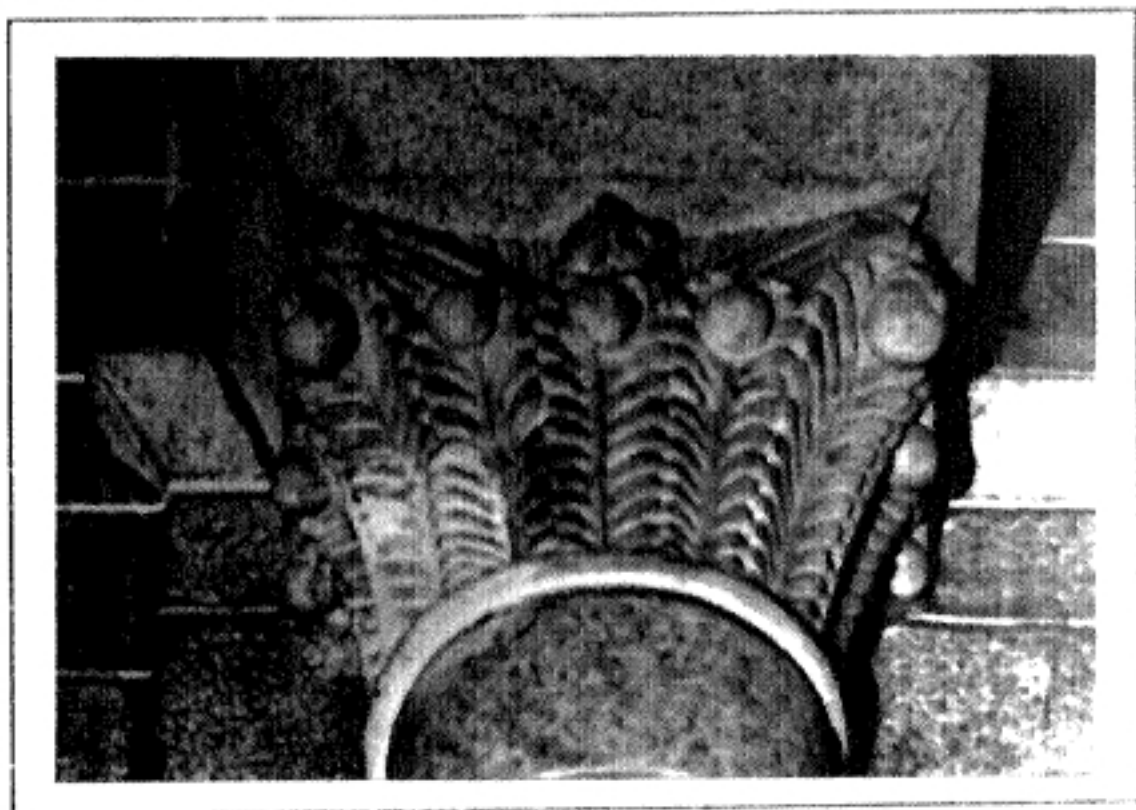


FIG. 70.- Capitel con frondes de helecho de cuyos ápices penden manganas. Catedral de Santiago de Compostela (girola).

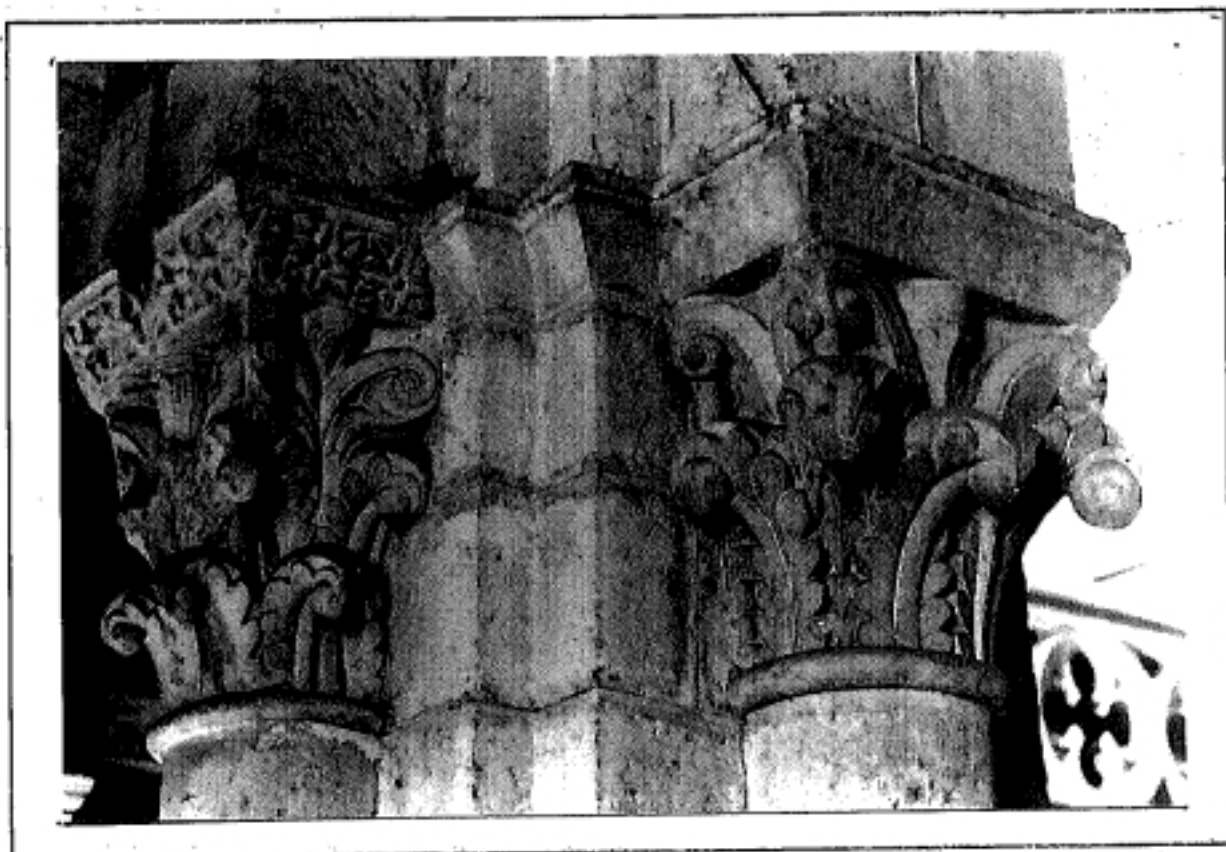
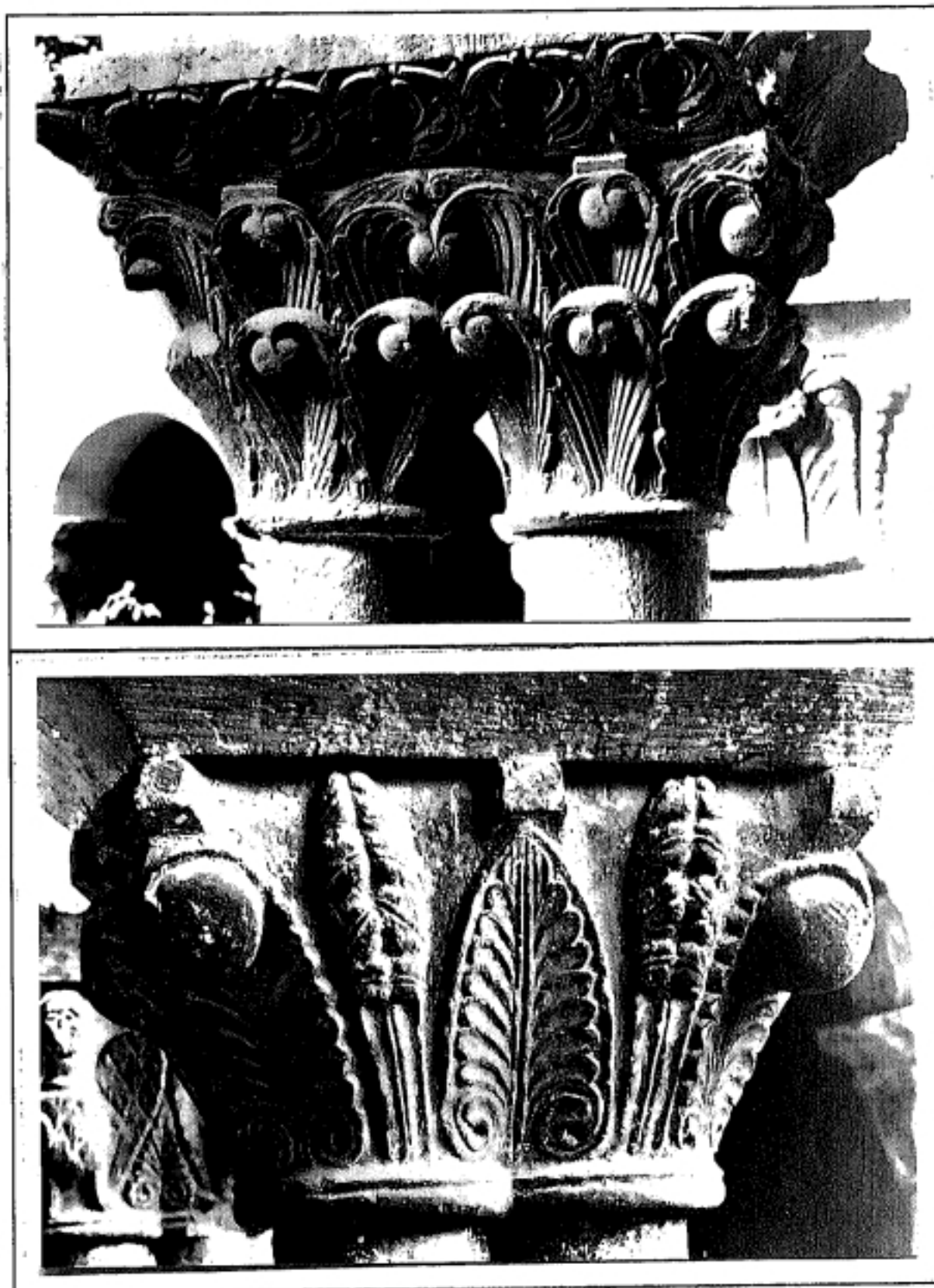


FIG. 71.- Capiteles de la nave con frondes de helecho y manzanas. San Isidoro de León.



FIGS. 72 y 73.- Capiteles con manzanas y palmetas. Claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos).

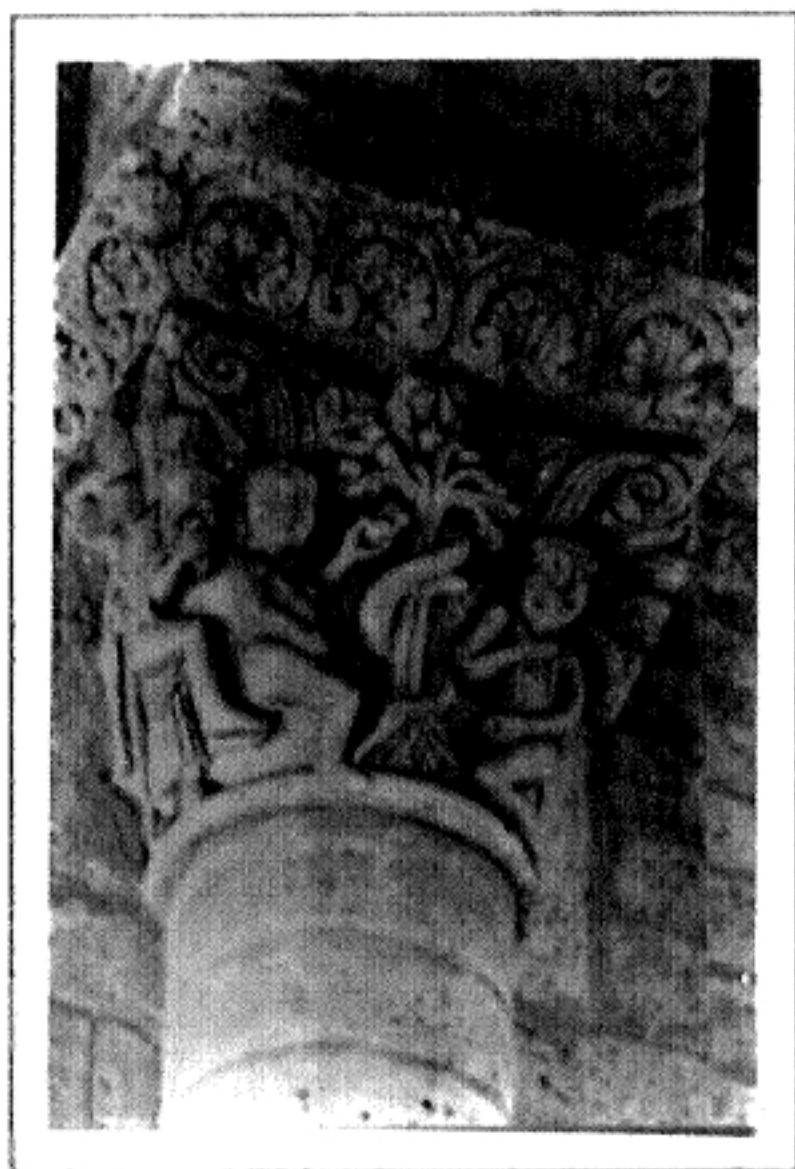


FIG. 74.- Capital del "Pecado Original".
San Martín de Fromista (Palencia).

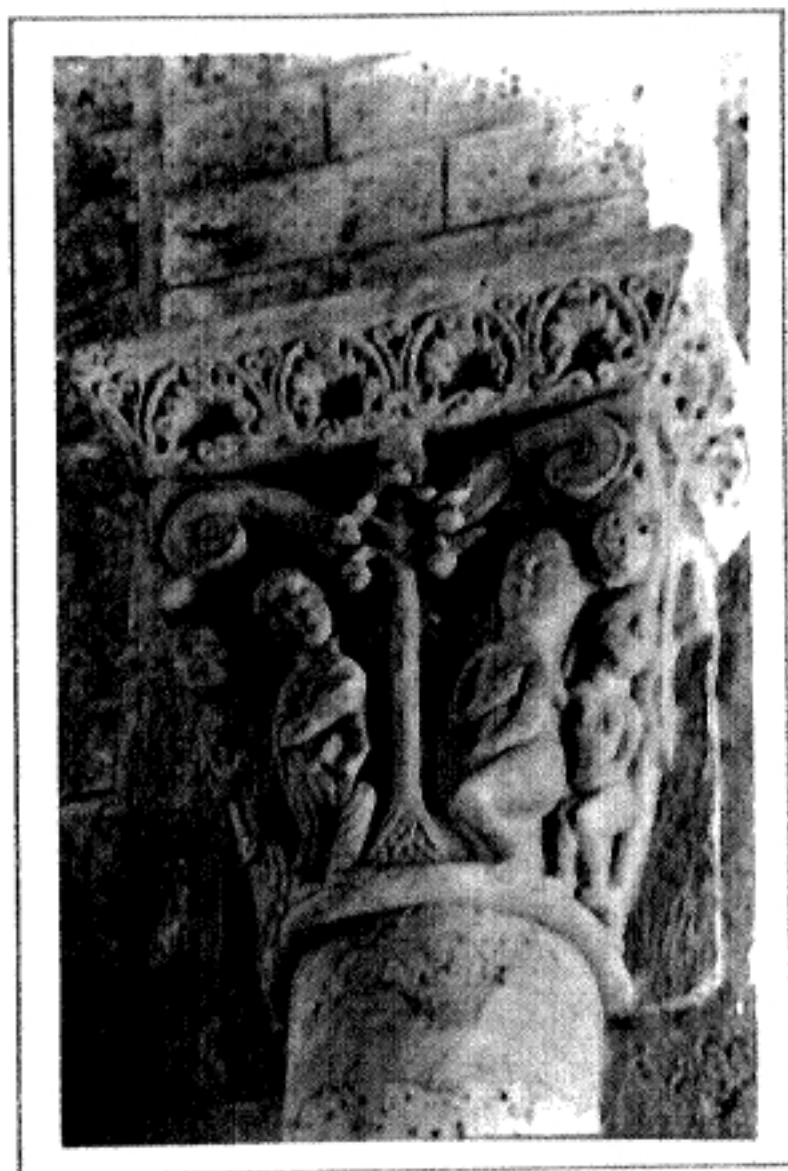


FIG. 75.- Capitel de "La Expulsión del Paraíso". San Martín de Fromista (Palencia).



FIG. 76.- Capital con palmetas y piñas.
Cripta de San Isidoro de León.

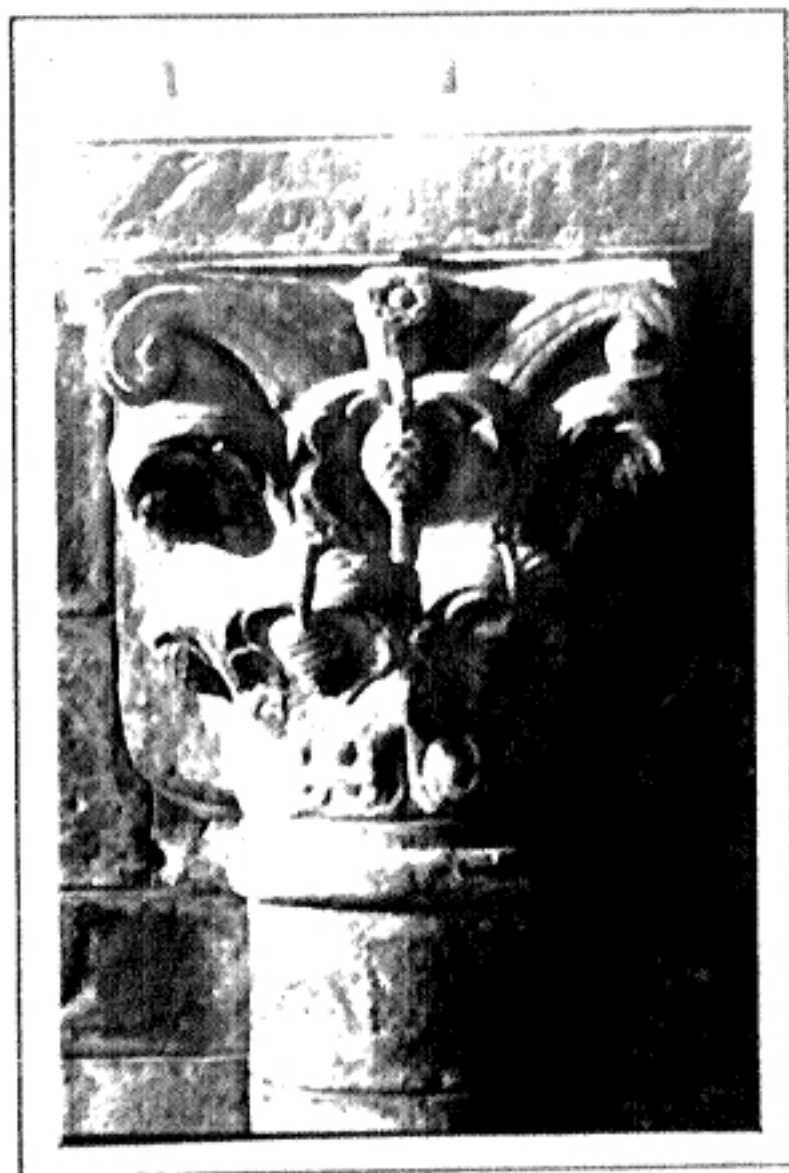


FIG. 77.- Capitel con piñas y palmetas.
Seo de Jaca (Huesca).

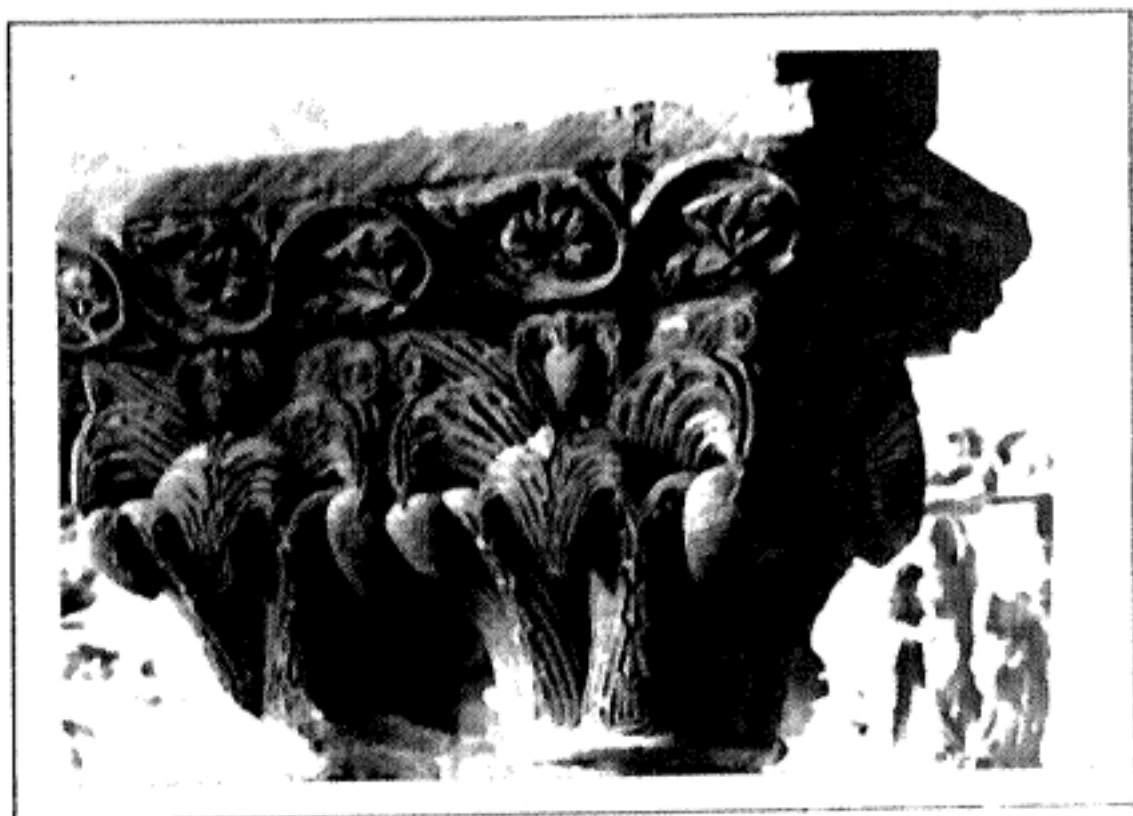


FIG. 78.- Capitel con palmatas y piñas. Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).

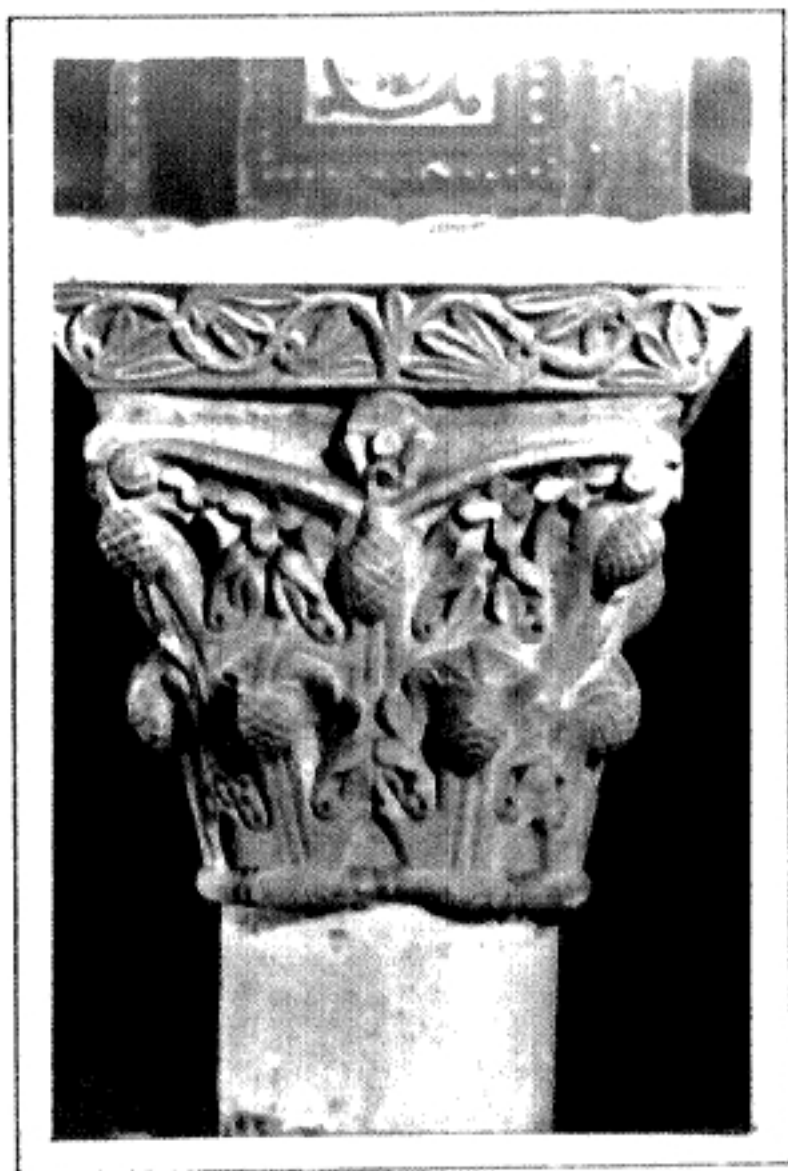
~~101~~

FIG. 79.- Capitel con piñas y acantos.
Cripta de San Isidoro de León.



FIG. 80.- Capitel de la nave con piñas y frondes de helecho. San Martín de Frómista (Palencia).

105

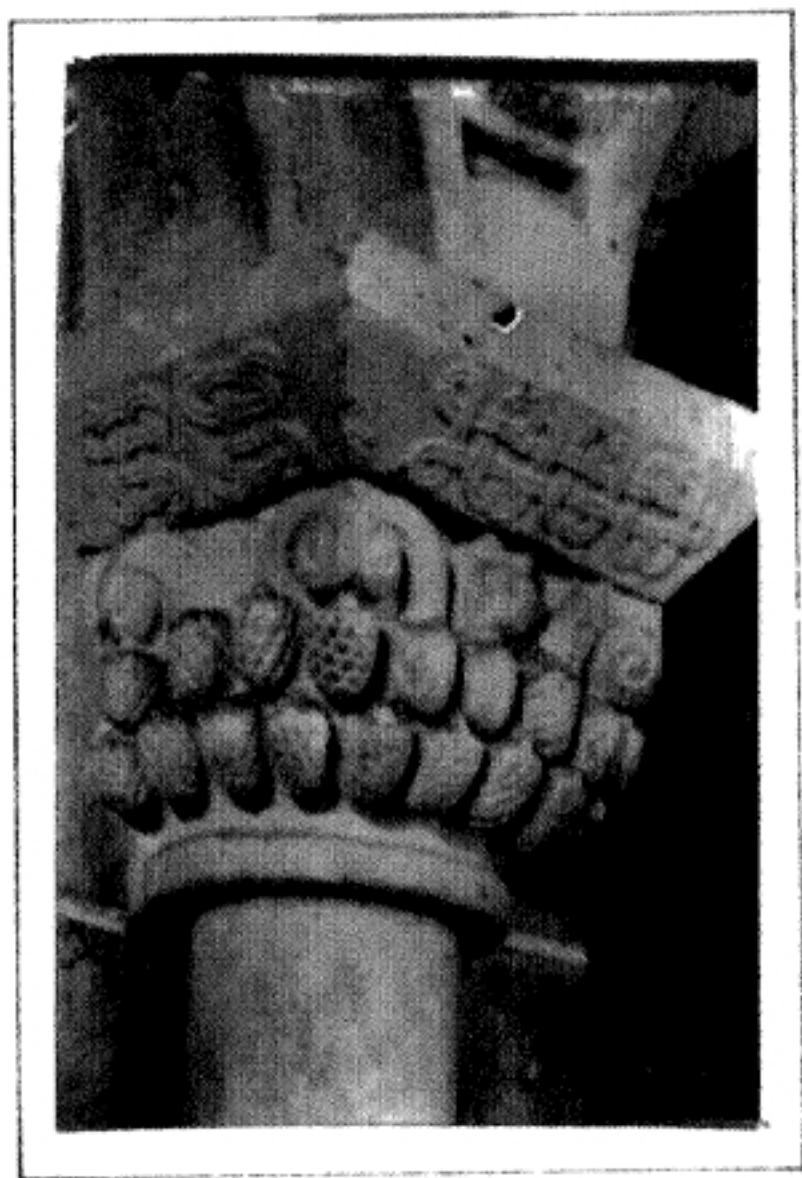


FIG. 81.- Capitel con piñas. Monasterio de Santa María, en Siones (Burgos).

135



FIG. 82.- Capitel del portico con peces y espigas de trigo. Iglesia parroquial de Colina de Losa (Burgos).